O *ESTILO ANTIGO* NA PRÁTICA MUSICAL RELIGIOSA PAULISTA E MINEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Paulo Augusto Castagna

VOLUME I

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para doutoramento na Área de História Social.

ORIENTADOR:
Prof. Dr. *Arnaldo Daraya Contier*

São Paulo

2000

Banca examinadora

O *ESTILO ANTIGO* NA PRÁTICA MUSICAL RELIGIOSA PAULISTA E MINEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX

RESUMO. A produção musical religiosa em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, tem sido estudada a partir da concepção de que foram empregados estilos únicos em determinadas épocas e regiões. Neste trabalho pretende-se demonstrar a existência, em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, de obras religiosas em *estilo antigo*, que exibem a manutenção de técnicas composicionais da música renascentista européia (século XVI), mas foram produzidas e/ou copiadas nos séculos XVIII e XIX: suas características são contrastantes com as das obras em *estilo moderno* do mesmo período, que utilizam técnicas originárias da ópera e da música instrumental profana. Após um levantamento em dez acervos, foram descritas e estudadas cento e quarenta e cinco composições em *estilo antigo*, procurando-se compreender suas principais características e sua função na prática musical religiosa paulista e mineira desse período. Além de terem sido detectados três sistemas de notação musical e vários tipos de composição para a mesma função cerimonial, concluiu-se que o *estilo antigo* concentra-se em cópias sem indicação de autoria, principalmente destinadas à Semana Santa, e que este não foi utilizado, em São Paulo e Minas Gerais, como mera alternativa estética, mas sim como uma forma conservadora de respeito às prescrições litúrgicas. Por ainda possuírem função nas cerimônias católicas, também foram copiadas, nessa época, composições em *estilo antigo* produzidas na Europa (especialmente em Portugal), em período anterior ao século XVIII.

THE *STILE ANTICO* IN THE RELIGIOUS MUSICAL PRACTICE OF SÃO PAULO AND MINAS GERAIS (BRAZIL) IN THE EIGHTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES

ABSTRACT. The religious musical production in São Paulo and Minas Gerais, in the eighteenth and nineteenth centuries, has been studied under the concept that particular styles were employed according to different regions and epochs. As evidenced by musical manuscripts found in São Paulo and Minas Gerais, this work will reveal the existence of a religious repertoire produced according to the *stile antico*. Although the repertoire was produced and/or copied during the eighteenth and nineteenth centuries, it kept compositional techniques of Western European Music of the Renaissance (sixteenth century). The style of these religious compositions contrasts with the techniques used in the *stile moderno*, which derive from operatic and secular instrumental repertoires. Based on a survey of ten different library holdings, 145 *stile-antico* compositions have been analyzed in order to understand their main features, and their functional role regarding the musical religious practice in São Paulo and Minas Gerais during the periods understudied. Three types of music notation were identified, as well as several types of composition for the same ceremonial function. The conclusion will show that compositions denoting *stile-antico* techniques, produced mainly for Holy Week celebrations, are mostly found among copies with no indication of authorship, and the employment of those techniques, either in São Paulo or Minas Gerais, was not due to mere aesthetic alternatives, but out of respect to liturgical prescriptions. The sources consulted also present copies of other *stile-antico* compositions produced in Europe (mainly in Portugal) prior to the eighteenth century, since their functional role in Catholic ceremonies had still survived.

EL *ESTILO ANTIGUO* EN LA PRACTICA MUSICAL RELIGIOSA DE SÃO PAULO Y MINAS GERAIS (BRASIL) EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

RESUMEN. La producción musical religiosa en São Paulo y Minas Gerais, en los siglos XVIII y XIX, ha sido estudiada a partir de la concepción de que han sido empleados estilos únicos en determinadas épocas y regiones. En este trabajo pretendemos demostrar la existencia, en archivos de manuscritos musicales de São Paulo y Minas Gerais, de obras religiosas en *estilo antiguo*, que muestran el mantenimiento de técnicas de composición de la música renacentista europea (siglo XVI), pero que han sido producidas y/o copiadas en los siglos XVIII y XIX: sus características contrastan con aquellas de las obras en *estilo moderno* del mismo período, que utilizan técnicas originarias de la ópera y de la música instrumental profana. Después de investigar diez archivos, han sido descriptas y estudiadas ciento cuarenta y cinco composiciones en *estilo antiguo*, tratando de comprender sus principales características y su función en la práctica musical religiosa de São Paulo y Minas Gerais de ese período. Además de haber identificado tres sistemas de notación musical y varios tipos de composiciones para la misma función ceremonial, se concluye que el *estilo antiguo* se concentra en copias sin indicación de autor, principalmente destinadas a la Semana Santa, y que éste no ha sido utilizado en São Paulo y Minas Gerais como simple alternativa estética, sino como una forma conservadora de respecto a las prescripciones litúrgicas. Como poseen aún función en las ceremonias católicas, también han sido copiadas, en esa época, composiciones en *estilo antiguo* producidas en Europa (especialmente en Portugal), en período anterior al siglo XVIII.

STILE ANTICO IN DER GEISTLICHEN MUSIK VON SÃO PAULO UND MINAS GERAIS (BRASILIEN) IM 18. UND IM 19. JAHRHUNDERTEN

ZUSAMMENFASSUNG. Das geistliche musikalische Schaffen in São Paulo und Minas Gerais im 18. und im 19. Jahrhundert wurde bis jetzt studiert, in der Annahme, daß einzige Stile in bestimmten Epochen und Gegenden verwendet wurden. In dieser Arbeit hat man vor zu demonstrieren, daß die Anwesenheit Manuskripten geistlichen Werken in Archiven in São Paulo und Minas Gerais, die in *stile antico* komponiert worden sind, weist das Behalten der Musiktechniken von der europäischen Renaissance (16. Jahrhundert) vor, obwohl sie im 18. und im 19. Jahrhundert komponiert bzw. kopiert worden sind. Ihre Charakteristika sind verschieden von denen der Werken, die in *stile moderno* derselben Epoche komponiert wurden, deren Art und Weise mit der Oper und die weltliche Instrumentalmusik zu tun haben. Nach Erforschungen in zehn Archiven sind 145 Werke in *stile antico* analysiert und beschrieben worden. Da hat man die wichtigsten Charakteristika und ihrer Funktionen in der geistlichen Musik in São Paulo und Minas Gerais dieser Epoche zu verstehen versucht. Außerdem hat man drei Notensysteme und verschiedene Kompositionsarten für dieselbe feierliche Funktion festgestellt. Daraus hat man geschlossen, daß der *stile antico* vorwiegend in Kopien ohne Erwähnung der Autoren, besonders in Werken für die Karwoche zu finden ist, und daß der *stile antico* in São Paulo und Minas Gerais nicht nur als eine ästhethische Alternative, aber auch als eine Beachtung der Verordnungen der Liturgie verwendet worden ist. Weil sie noch die Funktion in den katholischen Zerimonien besassen, sind noch zu dieser Zeit auch Kompositionen in *stile antico* kopiert worden, die in Europa (besonders in Portugal), noch vor dem 18. Jahrhundert komponiert worden sind.

A

Adhemar Campos Filho, ***in memoriam***

Aluízio José Viegas

Francisco Curt Lange, ***in memoriam***

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier e ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, pela paciente leitura e crítica deste trabalho e por todo o incentivo.

A Aluízio José Viegas, por toda a presteza e auxílio na consulta da documentação musical e histórica em São João del Rei e pelo envio de informações.

A André Guerra Cotta, pelo auxílio na consulta da documentação musical no Arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana (MG), pelo auxílio teórico e envio de informações.

A Jaelson Bitran Trindade, pela colaboração no acesso e estudo do Grupo de Mogi das Cruzes e por toda a troca de informações.

A José Maria Pedrosa Cardoso, pelo auxílio teórico e logístico em Portugal.

A Piotr Nawrot, Bernardo Illari, Leonardo Waisman, Aurelio Tello e Víctor Rondón, pelo auxílio teórico.

A Vítor Gabriel de Araújo, pelo empenho na execução de obras citadas neste trabalho e por toda a troca de informações.

A Álvaro Carlini e Elisa Freixo, por toda a colaboração e troca de informações, mesmo à distância.

Ao Cônego Antônio Munari dos Santos, a Jair Mongelli Jr. e a Roberto Júlio Gava, por toda a colaboração no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

A Ivan Chaves Nunes, Fernando Pereira Binder e Fábio Taveira, pela colaboração na organização e catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

A D. Terezinha Aniceto, por autorizar a consulta do Manuscrito de Piranga.

A D. Luciano Mendes de Almeida, ao Mons. Flávio Carneiro Rodrigues, a Maria da Glória Assunção Moreira e a Maria Aparecida Assunção, pela colaboração no Museu da Música de Mariana (MG).

A D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, por autorizar a consulta e fotografia do manuscrito de Luís Álvares Pinto.

A João Ruas, pelo auxílio no Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal).

A Lorenzo Mammi, pela colaboração no Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao Pe. Paulo Faria, pelo envio de cópias de material da Biblioteca do Colégio do Caraça (Santa Bárbara - MG).

A Maurício Monteiro, Maria Monteiro e Geraldo Monteiro, pela colaboração e apoio logístico em Ouro Preto (MG).

A Amílcar Zani Netto, Ana Paula Rimoli de Oliveira, Andrea Kaiser, Clóvis de André, Eduardo Klein, Eliane Junqueira, Ernani Aguiar, Gehrard Doderer, Guillermo Marchant, Heloíza Zani, Ivan Moody, José Arnaldo C. A. de Lima, José Augusto Alegria, José Maria Neves, Manuel Carlos de Brito, Maria Regina Ronca, Mónica Vermes, Pe. Nereu de Castro Teixeira, Paulo Ramos Machado, Ruy Vieira Nery, Sandra Lúcia Holz Rocha, Sílvio Ferraz de Mello Filho, Vicente Salles e Virgínio Mantesso Neto, pelo envio de informações importantes.

Ao Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), à Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG), ao Museu da Música de Mariana (MG) e à 9ª Coordenadoria Regional / São Paulo do IPHAN, pelo acesso à documentação que, na época, ainda não estava catalogada.

SUMÁRIO

ÍNDICE GERAL

VOLUME I

VOLUME II

VOLUME III

ABREVIATURAS

ACERVOS

ACMSP	Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP)
AEAM	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (MG)
APDVV	Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal)
APM	Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte - MG)
BBM-ML	Museu do Livro da Biblioteca dos Bispos de Mariana (MG)
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Portugal)
BMMA	Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo - SP)
BNRJ	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
BPJM	Biblioteca Particular de José Mindlin (São Paulo - SP)
CC-Bib	Biblioteca do Colégio do Caraça (Santa Bárbara - MG)
CCLAC/MCG	Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)
CP/Bib	Biblioteca da Casa de Portugal (São Paulo)
CSM	Casa Setecentista de Mariana (MG)
ECA/USP-LM	Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP)
ECA/USP-Bib	Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)
FD/USP-Bib	Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)
FFLCH/Cep-USP	Biblioteca do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (SP)
FFLCH/HG-USP	Biblioteca do Depto. de História e Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (SP)
FTNSA-Bib	Biblioteca da Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção (São Paulo - SP)
IA/UNESP-Bib	Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (São Paulo - SP)
IA/UNESP-FF	Coleção Fúrio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (São Paulo - SP)
IEB/USP-Bib	Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP)
MHPPIL	Museu Histórico e Pedagógico D. Pedro II e Imperatriz Leopoldina (Pindamonhangaba - SP)
MIOP/CP	Arquivo Casa do Pilar do Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG)
MIOP/CP-CCL	Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG)
MMM	Museu da Música de Mariana (MG)
MRSJR	Museu Regional de São João Del Rei (MG)
9ª CR/SP-IPHAN	9ª Coordenadoria Regional / São Paulo do IPHAN (SP)
OLS	Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei- MG)
OTCSJR	Ordem Terceira do Carmo de São João del Rei (MG)
SMEI	Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira- MG)
TA-AAC	Arquivo Aniceto da Cruz, em propriedade de Terezinha Aniceto (Piranga - MG)
UCLA-Bib	Biblioteca da University of California Los Angeles

MANUSCRITOS

GMC	Grupo de Mogi das Cruzes
MSP	Manuscrito de Piranga

CONJUNTOS

C-Un	Conjunto único
C-1	Conjunto 1
C-2	Conjunto 2

VOZES E INSTRUMENTOS

A	Alto (contralto)
A^{1}	Alto (contralto) primeiro
A^{2}	Alto (contralto) segundo
B	Baixo (vocal)
B^{1}	Baixo (vocal) primeiro
B^{2}	Baixo (vocal) segundo
bno	Bombardino
bx cif.	Baixo cifrado
bx	Baixo instrumental
cb	Contrabaixo
cl	Clarineta
fl	Flauta
hm	Harmônio
ob	Oboe
org	Órgão
org cif.	Órgão cifrado
org real.	Órgão realizado
pno	Piano
pno cif.	Piano cifrado
pno real.	Piano realizado
pt	Pistão
rq	Requinta
S	Soprano
S^{1}	Soprano primeiro
S^{2}	Soprano segundo
SATB	Soprano, Contralto, Tenor, Baixo
sax	Saxofone
T	Tenor
T^{1}	Tenor primeiro
T^{2}	Tenor segundo
tpa	Trompa
vl	Violino
vla	Viola
vlo	Violoncelo

PARTES

vl I, vl II	Violinos I e II em partes próprias
vl I-II	Violino I e II na mesma parte

MÚSICA

c.	Compasso
R.	Resposta / Responsório
V.	Verso
UMPs	Unidades musicais permutáveis

1. INTRODUÇÃO

1.1. Natureza da pesquisa e justificativa do tema

Este trabalho teve origem em observações realizadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, a partir de 1991, nos quais constatou-se a existência de composições religiosas em manuscritos dos séculos XVIII, XIX e XX, representantes de dois grandes grupos estilísticos. Essa constatação questiona a tendência de se procurar estilos únicos na música religiosa, em determinados períodos e regiões do Brasil, apontando para a coexistência de estilos diferentes em vários períodos.

A pesquisa bibliográfica e a comparação das características de cada um desses grupos estilísticos com exemplos musicais europeus demonstrou que tais grupos são análogos àqueles que, desde o século XVII, foram classificados na música européia sob as designações italianas *stile antico* e *stile moderno*, que aqui serão denominados *estilo antigo* e *estilo moderno*.

Para demonstrar a existência desses dois grupos estilísticos em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, foi realizado um levantamento em acervos de manuscritos musicais dessas regiões e uma pesquisa bibliográfica que pudesse relacioná-los à prática musical religiosa desse período, bem como esclarecer as possíveis razões para sua utilização. Paralelamente, constatou-se que a maior parte das investigações musicológicas, no Brasil, concentrava seus esforços na pesquisa das composições em *estilo moderno*, preocupando-se muito pouco com as obras em *estilo antigo*, o que motivou a elaboração de um projeto que privilegiasse o esclarecimento de questões ligadas a esse grupo estilístico.

Grande parte dos trabalhos publicados sobre a música religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX baseou-se em acervos musicais e documentais mineiros. A existência de cópias de obras idênticas ou muito semelhantes, em vários acervos do país, suscitou a necessidade de uma interrelação entre esses documentos, que pudesse esclarecer fenômenos brasileiros e não apenas locais. Não seria possível, entretanto, a consulta de manuscritos em regiões muito diversas, mesmo porque a quantidade de acervos não organizados e não acessíveis ainda é muito grande: optou-se, pela seleção de manuscritos originários de acervos mineiros - sobre os quais está acumulada a maior quantidade de trabalhos publicados - e de acervos do Estado de São Paulo. A segunda região foi escolhida não somente em função da proximidade dos acervos consultados, mas

também de particularidades históricas que permitiram o estabelecimento de relações significativas para o estudo da prática musical religiosa nessas regiões.

Não existem manuscritos seguramente copiados no Brasil com data inferior a 1759,[1] sendo muito raros aqueles cuja cópia pode ser atribuída ao período anterior à década de 1760. Não é possível, portanto, estudar a música composta na América Portuguesa antes do século XVIII, pela própria inexistência de fontes documentais. Por outro lado, o *estilo antigo* foi praticado, no Brasil, até inícios do século XX, quando as reformas litúrgicas iniciadas por Pio X em 1903 acarretaram o progressivo desinteresse por esse tipo de música. Consequentemente, para a determinação do período estudado, levou-se em consideração o repertório existente, a prática regular do *estilo antigo* e a vigência do rito tridentino.

Em minha dissertação de mestrado[2] realizei um estudo a respeito das informações disponíveis sobre a prática musical no Brasil dos séculos XVI e XVII, que ofereceu subsídios para o estudo de questões ligadas ao repertório brasileiro em *estilo antigo*, mesmo de outros períodos. A partir de 1991, com o estudo do Manuscrito de Piranga (ver item 1.5.2),[3] foi possível iniciar a conexão das informações estudadas na referida dissertação, com um repertório semelhante ao que pode ter sido praticado naquela época, o que possibilitou a elaboração de um projeto dedicado a pesquisa do *estilo antigo* nos séculos subseqüentes.

O repertório em *estilo antigo* encontrado em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais exibe funções religiosas muito específicas, a maior parte delas envolvendo prescrições litúrgicas pouco estudadas no país. Relacionar as composições em *estilo antigo* aos ritos litúrgicos do período e à história da prática musical no Brasil

---

[1] Esta data pode ser encontrada no manuscrito da cantata acadêmica anônima *Herói, egrégio*, que pertenceu à coleção particular de Alberto Lamego, hoje arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (Coleção Lamego, 5.1, A8). Cf., entre outros: 1) LAMEGO, Alberto. **A Academia Brazilica dos Renascidos**: sua fundação e trabalhos inéditos. Paris, Bruxelles, L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120 p., 1 pl., 6 facs.; 2) RIBEIRO, Joaquim [Brás]. **Capítulos inéditos de história do Brasil**. Rio, Edição da "Organizações Simões", 1954. Cap. IX - História e Musicologia, p. 106-113; 3) NOGUEIRA, Arlinda Rocha; BELLOTTO, Heloísa Liberalli & HUTTER, Lucy Maffei. **Inventário analítico dos manuscritos da Coleção Lamego**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1983. v. 1, p. 16, n. 84.

[2] CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. Diss. Mestrado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1991. 3 v. Pesquisa realizada com bolsas de estudo da FUNARTE, em 1988 (processo 40098.001337/88, referente ao concurso nacional "*O olhar*") e da FAPESP, entre março de 1989 e agosto de 1991 (processo 88/3462-1), sob a orientação de George Olivier Toni, no Depto. de Música da ECA-USP.

[3] CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). **Revista Música**, São Paulo, Depto. de Música da ECA-USP, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991.

foi, portanto, uma tarefa que exigiu a aplicação de metodologia diversa daquela observada nos trabalhos que envolviam a música em *estilo moderno*.

Uma das dificuldades enfrentadas nesta pesquisa é o fato de que a maior parte das obras em *estilo antigo* não apresenta, nos manuscritos consultados, indicações de autoria, local e data de composição, o que torna sua pesquisa particularmente complexa (razão que, provavelmente, desmotivou estudos específicos sobre esse tipo de música no Brasil): das cento e quarenta e cinco composições em *estilo antigo* repertoriadas, cento e quinze (ou seja, 79,3%) não puderam ter sua autoria identificada ou apresentam indicações de autoria duvidosas; apenas sessenta e sete obras (ou seja, 46,2%) possuem indicações de autoria, mesmo que duvidosas, ou é possível sugerir sua autoria com base em fontes bibliográficas (quadro 1).

Quadro 1. Autores de composições em *estilo antigo* repertoriadas.

Autores	Número de obras
Anônimos(*)	**115**
André da Silva Gomes (1752-1844)	**35**
[Antônio Carreira (c.1530-1594?)]	**1**
Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1819)(**)	**4**
Francisco Luís (?-1693)	**4**
[Francisco Martins (c.1620-1680)]	**2**
Ginés de Morata (sécs. XVI-XVII)	**1**
Giovanni Biordi (1691-1748)	**1**
[Giovanni Pierluigi da] Palestrina (1505?-1574)	**1**
Jerônimo de Souza Queirós (?-1826)(**)	**5**
José Alves [Mosca (? - após 1831)?]	**1**
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)(**)	**2**
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)(**)	**5**
[Manuel Cardoso (1566-1650)]	**1**
Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813)(**)	**3**
[Pedro de Cristo (?-1618)]	**1**

Somente em trinta das composições em *estilo antigo* repertoriadas (20,7% do total) a autoria parece estar claramente indicada nos manuscritos ou foi identificada durante esta pesquisa. Não obstante, o significado da autoria, nesse tipo de música, nem sempre é muito claro, pois é freqüente o intercâmbio de seções entre as obras ou a indicação de autores diferentes em cópias diversas da mesma composição.

À exceção de André da Silva Gomes, do qual foram repertoriadas quinze obras em *estilo antigo* com autoria claramente indicada nos manuscritos e vinte obras com

(*) Inclui obras cuja autoria é duvidosa.
(**) Autoria duvidosa.

possível autoria, os demais autores relacionados no quadro acima estão representados com um número muito pequeno de composições.

É necessário ressaltar, ainda, que, de um total de quinze compositores, cinco deles não podem ser considerados com total segurança os autores das obras repertoriadas, por motivos que serão apresentados ao longo deste trabalho. Além disso, somente seis dentre os quinze compositores viveram no Brasil: André da Silva Gomes (1752-1844), Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1819), Jerônimo de Souza Lobo Queirós (c.1798 - após 1826), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813). André da Silva Gomes, portanto, é o único autor que viveu no Brasil e foi, seguramente, autor de composições em *estilo antigo*. Considerando-se o fato de que Silva Gomes nasceu e estudou em Lisboa até 1774, ainda não existem evidências concretas de que as obras estudadas no presente trabalho foram compostas por autores que nasceram e estudaram no Brasil.

Embora seja dedicada maior atenção a André da Silva Gomes, devido à sua atuação em São Paulo, e às trinta e cinco obras dessa categoria associadas a seu nome, os autores não foram considerados, neste trabalho, os agentes decisivos na prática do *estilo antigo* nas regiões e períodos estudados, mas sim componentes de uma conjuntura muito ampla, submetidos a circunstâncias históricas e litúrgicas referentes a toda a Europa e América católicas. Nesse processo, estiveram envolvidos não somente compositores, mas também copistas, músicos, conjuntos e instituições, o que tornou necessária a consideração da prática musical religiosa como um todo, para o esclarecimento das questões fundamentais.

Por todas essas razões, o presente trabalho não será destinado ao estudo de compositores específicos, mas sim de composições e repertórios de música religiosa em *estilo antigo* e dos fatores que condicionaram sua prática e preservação em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX. Devido à abordagem pela qual se optou e aos problemas relativos à autoria das composições repertoriadas, estas foram apresentadas, no item 8, por ordem do texto cantado e não por ordem de autor. Mesmo assim, os autores indicados nos manuscritos ou sugeridos em catálogos de manuscritos foram aplicados acima do título, no segundo caso entre colchetes.

A complexa noção de *autoria* e *datação* no repertório em estudo, a grande quantidade de problemas envolvidos no trabalho com fontes musicais brasileiras antigas e a necessidade de um aprofundamento nas relações entre música e liturgia, exigiu a elabo-

ração dos itens 2.7.9, 2.7.10 e 2.7.11, que têm o objetivo de fundamentar as discussões sobre o repertório em *estilo antigo*: serão estudadas suas características, as particularidades que envolveram sua utilização nesse período e as razões de sua prática nas cerimônias religiosas.

Grande parte dessas questões foi solucionada pelo estudo dos ritos (item 2.8), das prescrições e da legislação litúrgica tridentina (itens 2.9 e 2.10), em vigor no mundo católico de 1568 a 1904, mas foram considerados outros fatores ligados à prática musical (item 2.7), para se chegar a resultados satisfatórios.

1.2. Objetivos

1. Repertoriar e estudar, de forma sistemática, as obras em *estilo antigo* encontradas em manuscritos musicais do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP) e do Museu da Música de Mariana (MG) e, de forma seletiva, aquelas encontradas em quatro acervos do Estado de São Paulo, em quatro acervos do Estado de Minas Gerais e em dois acervos portugueses (neste caso, apenas obras em *estilo antigo* das quais foram repertoriadas cópias no Brasil).

2. Elaborar uma descrição detalhada das obras musicais encontradas nos manuscritos consultados, indicando as coincidências detectadas, as informações bibliográficas disponíveis e as observações musicais e documentais pertinentes.

3. Determinar as características básicas do repertório em *estilo antigo* repertoriado em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

3. Estudar as particularidades históricas e musicais do *estilo antigo* europeu, investigar sua recepção no Brasil e estabelecer sua relação com as composições repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais.

4. Estudar os fatores que condicionaram a utilização do *estilo antigo*, na Europa e no Brasil.

5. Estudar as relações entre as composições em *estilo antigo* repertoriadas, as prescrições litúrgicas tridentinas e a prática musical religiosa portuguesa e brasileira.

1.3 Hipóteses

1. O repertório musical religioso copiado nos séculos XVIII e XIX, em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, divide-se, estilisticamente, em dois gran-

des estilos: o *estilo antigo*, condicionado a normas composicionais do século XVI, e o *estilo moderno*, permissivo às inovações da ópera e da música instrumental.

2. O *estilo antigo*, em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, não foi estruturado por compositores locais, mas foi assimilado pela recepção de repertório, normas e técnicas composicionais européias.

3. A utilização do *estilo antigo*, em São Paulo e Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX, não foi uma decisão que partiu de compositores locais, não foi exclusiva de qualquer região, ordem, diocese ou irmandade e não foi mera alternativa estética, mas sim uma forma conservadora de respeito às prescrições litúrgicas tridentinas tridentinas.

4. As composições em *estilo antigo*, repertoriadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, foram destinadas a cerimônias religiosas específicas (principalmente da Semana Santa), nas quais havia maior restrição ao *estilo moderno*, em função das prescrições litúrgicas tridentinas.

5. Composições religiosas européias (principalmente portuguesas) dos séculos XVI e XVII circularam em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, por ainda possuírem função nas cerimônias católicas, sendo incorporadas ao repertório em *estilo antigo* utilizado pelos músicos locais, quase sempre por cópias sem indicação de autoria.

6. Composições em *estilo antigo*, que circularam em São Paulo e Minas Gerais em *notação mensural ou proporcional*, foram copiadas em *notação moderna* (com ou sem arcaísmos), a partir da segunda metade do século XVIII, pois enquanto a *notação mensural* tornou-se arcaica, a música manteve seu significado funcional.

7. Do início do século XVIII ao final do século XIX, em São Paulo e Minas Gerais, o *estilo moderno* esteve em ascensão e o *estilo antigo* em decadência, em função de particularidades da história musical européia (principalmente portuguesa) e da legislação litúrgica tridentina.

8. A maior parte das composições em *estilo antigo* repertoriadas não apresenta indicação de autoria, pois sua origem diversificada (no tempo e no espaço) e o progressivo desuso de sua técnica de composição (em decorrência do avanço do *estilo moderno*), aliados à sua necessidade em cerimônias específicas e à intensa circulação de cópias, proporcionaram-lhes o caráter de repertório de domínio público.

1.4. Critérios metodolólgicos

1.4.1. Acervos consultados

Foram consultados manuscritos musicais em dez acervos paulistas e mineiros e em dois acervos portugueses, mas somente foram repertoriadas, em Portugal, obras também encontradas nos acervos de São Paulo e Minas Gerais. A relação dos acervos consultados é a seguinte, considerando-se que, embora a Coleção de Manuscritos Musicais do Laboratório de Musicologia da ECA/USP esteja na Universidade de São Paulo, foi constituída por três arquivos recolhidos nas cidades mineiras de Aiuruóca, Brasópolis e Campanha:[4]

São Paulo

- Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
- Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas
- Coleção de Manuscritos Musicais do Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- Museu Histórico e Pedagógico D. Pedro II e Imperatriz Leopoldina (Pindamonhangaba)
- 9ª Superintendência Regional / São Paulo do IPHAN

Minas Gerais

- Arquivo Aniceto da Cruz, pertencente a Terezinha Aniceto (Piranga)
- Coleção Curt Lange do Arquivo Casa do Pilar, do Museu da Inconfidência (Ouro Preto)
- Museu da Música de Mariana
- Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei)
- Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira)

Portugal

- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
- Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

Um dos acervos acima relacionados - o do Museu Histórico e Pedagógico D. Pedro II e Imperatriz Leopoldina (Pindamonhangaba) - não se encontrava nessa instituição nas visitas realizadas em julho de 1993 e de 1995, mas foi consultado a partir de um microfilme realizado por equipe coordenada por George Olivier Toni em julho de 1975, estando hoje arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.[5]

Publicações e documentos históricos foram consultados em quinze acervos paulistas e mineiros e em três *sites* da Internet, os quais estão abaixo relacionados em ordem alfabética. Na bibliografia (item 5) e na documentação histórica (item 7), as refe-

---

[4] Cf.: Projeto Minas, em <http://bach.cmu.eca.usp.br/lam/minas/home.html>.
[5] Série Microfilmes de Música Religiosa Brasileira, rolo n. 8.

rências estão acompanhadas da indicação dos acervos nos quais cada uma das obras ou documentos foram consultados, à exceção das obras pertencentes a acervos pessoais:

- Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP)
- Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte - MG)
- Biblioteca da Casa de Portugal (São Paulo - SP)
- Biblioteca da Escola de Comunicações e artes da USP (São Paulo - SP)
- Biblioteca da Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção (São Paulo - SP)
- Biblioteca do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (SP)
- Biblioteca do Colégio do Caraça (Santa Bárbara - MG)
- Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (São Paulo - SP)
- Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP)
- Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo - SP)
- Biblioteca Particular de José Mindlin (São Paulo - SP)
- Bibliotecas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (SP)
- Coleção Fúrio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (São Paulo - SP)
- Museu da Música do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (MG)
- Museu do Livro da Biblioteca dos Bispos de Mariana (MG)
- Projeto Minas (ECA/USP): <http://bach.cmu.eca.usp.br/lam/minas/home.html>
- RISM - Répertoire International des Sources Musicales: <http://rism.harvard.edu/cgi-bin/zform.CGI?A2>
- Umi Digital Library of Dissertation and Theses: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/ main>

A consulta aos manuscritos musicais, na maioria dos acervos referidos, foi seletiva, mas, em dois deles - o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP) e o Museu da Música de Mariana (MG) - a pesquisa foi sistemática, ou seja, todos seus manuscritos foram diretamente examinados, repertoriando-se aqueles que contém obras em *estilo antigo*. A principal razão para a escolha desses dois acervos foi o fato de tais instituições preservarem manuscritos remanescentes dos arquivos musicais dos principais centros diocesanos de música religiosa nas regiões estudadas: a Catedral de São Paulo e a Catedral de Mariana.

Os exemplos e *incipit* musicais das obras serão apresentados em notação atual, à exceção daqueles destinados a apresentar particularidades da notação antiga. Para o cantochão, adotou-se a transcrição com figuras negras e redondas, sem haste.

1.4.2. Música e história

O estudo de um repertório cujos autores, locais e datas de composição são maioritariamente desconhecidos, tornou difícil a aplicação de uma metodologia restrita e específica. A quantidade de problemas apresentados pelo repertório levantado exigiu a

utilização de procedimentos diversificados e nem sempre consagrados nos estudos musicológicos brasileiros.

À exceção de um único caso, entre os manuscritos consultados,[6] não existem indicações precisas do estilo utilizado nas obras musicais copiadas, o que tornou necessária a seleção de um repertório em *estilo antigo* para este estudo a partir de uma análise estilística preliminar. Para esta seleção, entretanto, evitou-se o critério de "qualidade", que Giulio Argan identificou nas artes plásticas e arquitetura, como representante de uma "estética idealista", segundo a qual, os exemplos examinados e/ou estudados são apenas aqueles que se enquadram nos padrões que interessam ao pesquisador.[7]

A catalogação sistemática das composições aqui estudadas foi realizada também a partir de propostas de Giulio Argan que, no caso das artes plásticas e arquitetura, defende a classificação integral para evitar as escolhas *a priori*.[8] Assim sendo, não existe neste trabalho o objetivo de localizar e estudar apenas *obras primas*, mas sim o de analisar a maior quantidade possível de espécimes, para se compreender as razões que determinaram a prática do *estilo antigo* em São Paulo e Minas Gerais.

Foi somente a partir dessa catalogação sistemática que se chegou a um núcleo documental suficientemente amplo para permitir a discussão, entre outros fatores, das relações entre as obras estudadas e as prescrições tridentinas. Após o estabelecimento de um repertório de composições em *estilo antigo*, referido a partir de uma descrição também sistemática (item 8), a pesquisa para a verificação das hipóteses estabelecidas foi conduzida em torno de cinco aspectos básicos:

1. História e características do *estilo antigo* na Europa, especialmente em Portugal
2. Particularidades musicais, documentais e cerimoniais do repertório *estilo antigo* em São Paulo e Minas Gerais

---

[6] [128] ACMSP P 122 C-Un - "*Himno das Vesperas da Ascençaõ / de N. S. J. Christo / a quatro vozes, e Orgaõ. / Composto segundo o estilo Romano chamado =de Estante= e uzado / nos Himnos que se cantarem em Muzica a tempo / do Officio Divino. / Por Andre da Silva Gomes / 1810*". Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo], 1810: partes de SATB, org cif. [com cantochão].

[7] "*O critério de qualidade instaurado pela estética idealista com a definição da arte em termos de categoria do espírito traduziu-se na cômoda prática de salvar apenas as obras-primas, abandonando o resto ao seu destino. Devemos a este absurdo critério seletivo a destruição de conjuntos urbanos inteiros, só porque não eram 'monumentais', a dispersão de grande quantidade de pinturas e esculturas que não eram atribuídas a grandes mestres, a irremediável perda de quase toda a produção do artesanato, porque considerada 'menor'.*" Cf.: ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**: tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Cap. 3 (A arte no contexto da cultura moderna), p. 87.

[8] "*Temos o dever de projetar os desenvolvimentos metodológicos da nossa disciplina. Em primeiro lugar, precisamos dar a ela procedimentos e meios de pesquisa adequados aos das demais disciplinas científicas.* [...] *A classificação integral? Sim, a classificação integral, porque a nossa metodologia não deve partir de escolhas* a priori, *de discriminações arbitrárias de arte e não-arte.* [...]." Cf.: Idem. Ibidem. Cap. 2 (A arte no contexto da cultura moderna), p. 89.

3. Ritos, cerimônias e livros litúrgicos católicos
4. Prescrições e legislação litúrgica tridentina, incluindo prescrições cerimoniais portuguesas dos séculos XVII e XVIII
5. Prática musical religiosa portuguesa e brasileira, especialmente nos séculos XVIII e XIX

1.4.3. Música e liturgia

A prática musical religiosa brasileira, nos séculos XVIII e XIX, observou os preceitos do rito tridentino, ou seja, aquele que vigorou após a reforma decretada pelo Concílio de Trento (1545-1563), mas que começou a receber novas reformas a partir de determinações do Papa Pio X em 1904. Para compreender a relação entre a música repertoriada e o rito tridentino, foi realizado um estudo sobre os ritos católicos e os livros litúrgicos (item 2.8) e sobre a legislação litúrgica pertinente, publicada até inícios do século XX (itens 2.9 e 2.10).

O estudo da estrutura das cerimônias religiosas, para as quais foram destinadas as obras aqui estudadas, foi realizado a partir dos seguintes procedimentos: 1) consulta de livros litúrgicos tridentinos; 2) consulta de cerimoniais portugueses dos séculos XVII e XVIII; 3) consulta de bibliografia específica sobre o rito tridentino; 4) consulta de bibliografia específica sobre música religiosa não litúrgica; 5) observações, em 1997 e 1998, dos ofícios da Semana Santa em São João del Rei (MG); 5) entrevistas com especialistas nessa área, particularmente Adhemar Campos Filho (Prados, MG, em 1995 e 1996),[9] Aluízio José Viegas (São João del Rei, MG, em 1999) e José Maria Pedrosa Cardoso (Lisboa, Portugal, em 1999).

Paralelamente, foi realizado um levantamento das determinações eclesiásticas mais importantes para se compreender a prática musical tridentina, especialmente aquela que pudesse solucionar questões ligadas ao *estilo antigo*. Para o esclarecimento de questões gerais, foram consultados Concílios, Constituições e Encíclicas dos séculos XVI a XX e Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos (1602-1909). Para o estudo de questões litúrgicas especificamente brasileiras, foram consultados Concílios Provinciais, Constituições, Pastorais, Visitas e os Estatutos das Catedrais de Salvador (1754), Mariana (1759) e São Paulo (1838), os três últimos a partir de manuscritos, respectivamente, do Instituto de Estudos Brasileiros, do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana.

---

[9] Adhemar Campos Filho, nascido em 1926, faleceu em julho de 1997, sem poder conhecer os resultados deste trabalho. Sua contribuição está referida no item 3.2.1.

Como este trabalho foi essencialmente dedicado à música religiosa católica, não foram compiladas determinações eclesiásticas sobre a música profana ou de cultos sincréticos, apesar de várias delas terem sido encontradas em Ordenações do Reino, Concílios, Constituições, Pastorais e Visitas. Algumas dessas informações foram publicadas em 1998,[10] mas é interessante consultar outros trabalhos sobre o assunto, especialmente os de Mary del Priore[11] e Emanuel Araujo.[12]

Em alguns exemplos musicais repertoriados, foram detectadas práticas religiosas não litúrgicas[13] ou mesmo não tridentinas. Para o esclarecimento desses casos, foi necessário consultar bibliografia especializada e realizar algumas observações da prática musical religiosa atual, no Brasil. Ressalte-se, entretanto, que este trabalho tem a finalidade de esclarecer particularidades da música religiosa tridentina e que, somente em casos específicos, foram levantadas questões referentes a outros ritos litúrgicos, especialmente o bracarense (de Braga, Portugal).

Para facilitar a apreciação deste trabalho, todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor, incluindo rubricas tridentinas, Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos e outros textos latinos, mantendo-se, em notas de rodapé, as versões originais. Algumas determinações eclesiásticas (principalmente Concílios, Encíclicas e Constituições) possuem traduções impressas, as quais receberam referência bibliográfica quando citadas. Textos latinos de música religiosa foram citados no idioma original, mas, quando necessário, apresentou-se tradução para o português.

As citações em português arcaico foram atualizadas, mas os títulos das publicações, em quaisquer idiomas, foram mantidos em sua ortografia original, mesmo quando citados no corpo do texto. Títulos ou frontispícios de manuscritos musicais receberam atualização ortográfica quando no corpo do texto, porém foram mantidos em suas versões originais nas notas de rodapé e em todas as unidades de descrição do item 8 (v. 3). Textos de composições musicais religiosas, em latim ou em português, foram sempre atualizados.

---

[10] CASTAGNA, Paulo. Sagrado e profano na música mineira e paulista da primeira metade do século XVIII. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 97-125.

[11] PRIORE, Mary Del - **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994. 136 p.

[12] ARAUJO, Emanuel. **O teatro dos vícios**: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 362 p.

[13] A Igreja admitiu a prática de cerimônias religiosas *não litúrgicas*, mas procurou controlar a utilização de elementos profanos em sua celebração, principalmente a partir do Concílio de Trento (1545-1563). *Litúrgicas*, por outro lado, são todas as cerimônias prescritas pelo rito em questão em um *livro litúrgico* (ver item 2.8): são basicamente constituídas por Missas e Ofícios Divinos, mas, em certos casos, as Missas possuem cerimônias litúrgicas anexas, como é comum na Semana Santa.

1.4.4. História e prática musical

A relação entre os exemplos musicais repertoriados e a prática musical portuguesa e brasileira foi realizada pela consulta de bibliografia musicológica publicada nos séculos XIX e XX e pelo exame de documentação manuscrita no AEAM e no ACMSP. Para a seleção de informações que subsidiem esse tipo de abordagem é necessário a consulta de grande volume de documentação manuscrita, pesquisa que foi desenvolvida e publicada, no Brasil, especialmente por Francisco Curt Lange, a partir da década de 1940. Por essa razão, a documentação publicada por Curt Lange possui grande valor na investigação musicológica brasileira, não sendo possível relacionar a música religiosa dos séculos XVIII e XIX (especialmente aquela praticada em Minas Gerais) aos fenômenos históricos do período, sem a consulta dos trabalhos desse autor.

Entre as publicações de Curt Lange utilizadas neste trabalho, as principais foram aquelas referentes à série "História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais", projetada para dez ou doze volumes. Alguns deles foram impressos em forma de livro e outros em forma de artigo, porém vários desses volumes não chegaram a ser publicados (somente os títulos sublinhados foram impressos, um deles parcialmente):[14]

I - História da música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto[15]
II - Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados[16]
III - Irmandade de Santa Cecília
IV - Senado da Câmara [de Vila Rica no século XVIII] e os serviços de música religioas[17]
V - História da música nas Irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias[18]
VI - A ópera em Vila Rica, a música militar, a música nos festejos reais e procissões, documentação musical avulsa
VII - A música nos arredores de Vila Rica: Mariana, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo, Casa Branca, Sabará e Caeté; a música nas vilas mais distantes: Pitangui, Campanha, Serro; As danças públicas coletivas e as danças dramáticas das

---

[14] Sobre o título dos volumes não impressos, cf.: OLIVEIRA, José da Veiga. As fontes da música mineira. **Suplemento Cultural**, São Paulo, ano 3, n. 150, p. 9-10, 16 set. 1979.
[15] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979. 458 p. (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1)
[16] LANGE, Francisco Curt. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Homens Pardos, de Vila Rica. **Anuario / Yearbook / Anuário**, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, n. 4, p. 110-160, 1968. Reimpresso em: **Estudos Históricos**, Marília, n. 7, p. 12-78, 1968.
[17] LANGE, Francisco Curt. La música en Villa-Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). I - El Senado de la Camara y los servicios de musica religiosa; historia de un descubrimiento. Experiencias y conceptos. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 102, p. 5-129, out./dez. 1967.
[18] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5)

corporações de ofícios em Minas Gerais;[19] Os vissungos
VIII - História da música na Vila do Príncipe do Serro do Frio e no Arraial do Tejuco.[20]
IX - Os compositores durante o período colonial em Minas Gerais; estudos analíticos das composições de autores mineiros
X - Índices e referências biográficas dos Professores da Arte da Música, assinaturas de compositores, histórias das bandas, atividade musical no século XIX

Embora trabalhos sistemáticos como os de Curt Lange tenham sido pouco freqüentes no Brasil, certos autores apresentaram conjuntos de informações históricas úteis para a pesquisa aqui proposta. O trabalho de Maria da Conceição Rezende Fonseca (1989),[21] embora pouco organizado, foi importante no direcionamento da pesquisa nos acervos de Mariana. Algumas informações apresentadas em minha dissertação de mestrado (1991) também puderam ser utilizadas para se estabelecer conexões entre certos exemplos repertoriados e a prática musical brasileira nos séculos XVI e XVII.[22]

1.4.5. Autoria musical e pesquisa musicológica

A musicologia histórica praticada no Brasil e em outros países da América Latina exibiu, até recentemente, maior tendência na pesquisa de compositores que, propriamente, no estudo de composições. Resultado de uma concepção musical européia do século XIX (principalmente ligada à música de espetáculo), intimamente associada à individualidade de seus autores, esse procedimento orientou as pesquisas sobre a música brasileira dos séculos XVIII e XIX, principalmente por parte dos pesquisadores que seguiram o legado de Francisco Curt Lange, desde o final da década de 1950.

A partir dessa noção de autoria, tornava-se tarefa aparentemente mais simples a identificação de influências, a relação entre a produção musical e as particularidades biográficas do compositor e até a diferenciação de tendências estilísticas entre os autores conhecidos. Até o presente, as composições brasileiras mais estudadas e divulgadas desse período têm sido justamente aquelas com indicações de autoria nos manuscritos, legando-se às obras anônimas um plano secundário.

---

[19] LANGE, Francisco Curt. As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais. **Barroco**, revista de ensaio e pesquisa, Belo Horizonte, n.1, p. 15-62, 1969.
[20] LANGE, Francisco Curt. **História da música na Capitania Geral de Minas Gerais**: Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [na ficha catalográfica: 1982]. 470 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8)
[21] REZENDE [FONSECA], Maria Conceição. Op. cit., 1989. 765 p.
[22] CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 3 v

A mesma tendência pode ser verificada na América hispânica. O musicólogo argentino Leonardo Waisman informa que a grande maioria das obras conservadas nos manuscritos do Archivo Episcopal del Vicariato Apostólico de Ñuflo de Chávez, em Concepción de Chiquitos (Bolívia), não possui qualquer indicação de autoria, mas os estudos que começaram a se desenvolver em tal acervo, a partir da década de 1970, visavam a procura de "*peças de Domenico Zípoli*".[23]

O próprio Francisco Curt Lange, que nesse período se referia à "*minha descoberta, efetuada nos arquivos dos índios Chiquitos, onde encontrei 5.000 páginas de música*",[24] tomou contato com os manuscritos musicais que localizou "*nas antigas missões jesuíticas da Bolívia oriental*", interessando-se apenas pelas composições de Domenico Zípoli (1688-1726), das quais informou existir "*motetes e trechos vesperais por cima de 10 obras*".[25] As milhares de folhas que não continham indicação de autoria, mas que encerravam substanciais informações para o conhecimento da prática musical nas missões jesuíticas, acabaram não recebendo desse musicólogo a mesma atenção.

Ao trabalhar no Arquivo Musical de Concepción de Chiquitos, Leonardo Waisman percebeu que as questões mais relevantes estavam na música em si e não nos compositores, mostrando-se tênue e difusa a noção de autoria: "*a ênfase na individualidade criadora do compositor, a tenaz busca do criador único* [...] *torna-se perturbadora quando reconsideramos o conceito de 'autoria' em muitas dessas obras*".[26]

O autor passou, então, a refletir sobre as causas dessa tendência, com a finalidade de procurar novos caminhos para a investigação musical nos acervos americanos. Sua conclusão aponta para a existência de uma noção de "propriedade" de um compositor, por parte de determinados pesquisadores, como forma de garantir prestígio tanto para o compositor quanto para o musicólogo, fator que, freqüentemente, levou à atribuição de obras anônimas ao compositor estudado. Além disso, Waisman ressalta que a

---

[23] WAISMAN, Leonardo. Schmid, Zípoli, y el "Indigena anónimo": Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas. In: ILLARI, Bernardo (ed.). **Música barroca del Chiquitos jesuítico: trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos**. Santa Cruz de la Sierra: Agencia Española de Cooperación Internacional / Centro Iberoamericano de Formacion Santa Cruz, 1998. p. 43-55. Essa informação está na p. 43.
[24] LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. p. 30.
[25] Carta de Francisco Curt Lange a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 3 de maio de 1977, referência n. 49.026, com papel timbrado do Ministerio de Relaciones Exteriores / Instituto Interamericano de Musicología. Museu da Música de Mariana, sem código, arquivada, dentro da seguinte separata: LANGE, Francisco Curt. Um fabuloso redescobrimento (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro). **Revista de História**, São Paulo, n. 107, p. 45-67.
[26] "*el énfasis en la individualidad creadora del compositor, la tenaz búsqueda del creador único* [...] *se vuelve perturbadora cuando reconsideramos el concepto de 'autoria' en muchas de estas obras*". Cf.: WAISMAN, Leonardo. Op. cit. p. 44.

tendência nacionalista de tais estudos acabou gerando visões parciais do fenômeno musical e mesmo da realidade histórica:[27]

> "[...] *Os que se consideram 'proprietários' de um determinado compositor, por especial associação com suas circunstâncias biográficas, adquirem, por um lado, uma série de ganâncias de autoestima e prestígio e, por outro, uma série de deveres no sentido de promover a difusão e o enaltecimento da música de 'seu' compositor. Este sentido de posse torna-se desagradável, como muitas vezes ocorre, quando se confunde com nacionalismos ou regionalismos excludentes. Assim, como já referiu Bernardo Illari, temos visto surgir a construção de um Zípoli cordobês, um Zípoli paraguaio e um Zípoli boliviano, todos com o correspondente falseamento da realidade histórica. Quiçá os italianos ainda estejam esperando sua vez para defender o Zípoli italiano. Os 'deveres' do proprietário também são causa de atritos, porque aqui entra a competição para obter recursos econômicos para o financiamento de projetos relacionados ao compositor: concertos, exposições, gravações, publicações. O 'proprietário' é, assim, também aquele que administra os recursos para o acesso aos bens de sua propriedade.*"

Estudada dessa maneira, uma parcela da música dos séculos XVIII e XIX encontrada em acervos brasileiros de manuscritos musicais começou a ser associada a pesquisadores específicos: Francisco Curt Lange concentrou-se nas obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Cleofe Person de Mattos nas composições de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Régis Duprat na música de André da Silva Gomes (1752-1844). Mais recentemente, compositores como Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) e outros começaram a ser "disputados" por pesquisadores que seguiam a mesma tendência, ficando "vagos" os lugares para os três compositores acima mencionados, após o encerramento dos trabalhos científicos por parte daquela geração de musicólogos.

A musicologia histórica baseada no estudo de compositores específicos começa a exibir, entretanto, uma dificuldade cada vez maior na solução dos problemas apresen-

---

[27] "[...] *Los que se consideran 'propietarios' del compositor, por especial asociación com sus circunstancias biográficas, adquieren, por una parte, una serie de ganancias en autoestima y prestigio, y por outro lado una serie de deberes en el sentido de promover la difusión y el enaltecimiento de la música de 'su' compositor. Este sentido de posesión se vuelve desagradable cuando, como a menudo sucede, se complica y com nacionalismos o regionalismos excluyentes. Así, como há señalado Bernardo Illari, hemos visto surgir la construcción de un Zípoli cordobés, un Zípoli paraguayo y un Zípoli boliviano, todos com su correspondiente falseamiento de la realidad histórica. Quizás los italianos todavia estén esperando su turno para defender al Zípoli italiano. Los 'deberes' del propietario también son causa de fricciones, porque aquí entra la competencia para obtener recursos económicos com los que se financien proyectos relacionados com el compositor: conciertos, exposiciones, grabaciones, publicaciones. El 'propietario' es asi también el que administra los recursos para el acceso a los bienes de su propiedad.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 44.

tados pelas obras preservadas nos acervos brasileiros. Por essa razão, o presente trabalho foi orientado para o estudo da música religiosa dos séculos XVIII e XIX, independentemente de sua autoria, comprovada ou atribuída. Os autores receberão, aqui, um tratamento secundário, procurando-se investigar principalmente as razões que induziram as particularidades observadas nessa música e que favoreceram sua preservação.

1.4.6. Terminologia e unidades de descrição

1.4.6.1. Música e fontes primárias

Em muitos trabalhos sobre a música religiosa brasileira, principalmente naqueles anteriores à década de 1990, foi comum encontrar a citação de composições sem referências precisas às fontes documentais, como se a música fosse imutável, "cristalizada" após o ato criador e independente das fontes nas quais se apresentava. De acordo com essa concepção, decorrente do pensamento musical romântico do século XIX, o registro da música, em um manuscrito ou edição seria mera necessidade prática, destinada a permitir que a obra fosse executada pelos cantores e instrumentistas, pois esta, em si, já existiria em um plano superior, independente de suporte físico e registro material.

As contradições verificadas nessa concepção - como, por exemplo, a existência de versões diferentes de uma mesma obra - foram ignoradas em certos trabalhos musicológicos e mesmo em alguns catálogos de manuscritos musicais, gerando formas de referência nem sempre científicas: em alguns deles, às vezes não é possível saber se as informações se referem a composições ou a manuscritos musicais, gerando-se confusões indissolúveis sem a consulta das fontes primárias. Discutir as diferenças entre o conhecimento de *obras musicais* e o conhecimento de *manuscritos musicais* é, portanto, uma tarefa fundamental para o desenvolvimento metodológico nessa área.

Em decorrência da concepção da música como entidade autônoma, foi comum o estabelecimento de um suposto "direito" sobre sua descoberta.[28] Obviamente não previsto na legislação sobre direitos autorais,[29] essa concepção de "posse" da descoberta acabou inibindo novas transcrições e novos estudos de obras que já possuíssem um

---

[28] Sobre esse assunto, ver: CASTAGNA, Paulo. "Descoberta e restauração": problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 97-109.

[29] COTTA, André Guerra. Considerações sobre o direito de acesso a fontes primárias para a pesquisa musicológica. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, CURITIBA, 21-24 jan. 1999. **Anais**. (no prelo).

"proprietário", mesmo que tais obras fossem encontradas, de forma idêntica, em manuscritos até então desconhecidos, acarretando, muitas vezes, o estabelecimento de opiniões monolíticas e intocáveis na musicologia brasileira.[30]

A procura de uma compreensão mais ampla da prática e produção musical, no Brasil, exige uma postura mais científica e menos exclusivista no que se refere às fontes primárias. São fundamentais as novas abordagens de documentos ou aspectos já estudados por outros autores, além dos aspectos nunca referidos.

A pesquisa musicológica, enquanto atividade científica e não propriamente artística, encontra nessa confusão entre obra musical e fonte primária, um dos maiores obstáculos para o estabelecimento de um conhecimento efetivo. A complexidade dos aspectos envolvidos na pesquisa da música religiosa que circulou no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, muitas vezes intimamente ligada à natureza das fontes, exige o tratamento de manuscritos musicais enquanto *documentos históricos* e não como fontes informais de repertório musical, sem direito ao exame científico.

A referência precisa em relação às particularidades das fontes primárias depende de uma terminologia técnica de referência - elemento intermediador entre o documento e o conhecimento científico - com um certo grau de precisão. Como a terminologia aplicada a manuscritos musicais, principalmente dos séculos XVIII e XIX, apresenta variações em seu significado, em trabalhos musicológicos brasileiros e internacionais, foi necessário estabelecer um *corpus* terminológico com significado definido, sem o qual seria muito difícil apresentar as análises efetuadas e relacionar seus resultados ao conhecimento disponível nessa área.

Considerando-se que este trabalho não visa uma discussão sistemática ou mesmo histórica sobre a terminologia empregada no trato de manuscritos musicais, optou-se, aqui, apenas pela definição dos principais termos adotados. Ressalte-se, apenas, que a escolha não foi aleatória, mas foi baseada na terminologia empregada em trabalhos musicológicos recentes (sobretudo latino-americanos) e na terminologia utilizada na arquivologia internacional moderna, cujas convenções e transposições para a arquivologia musical vêm sendo particularmente estudadas por André Guerra Cotta.[31]

---

[30] Discussão particularmente rica sobre esse aspecto pode ser encontrada em: IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

[31] COTTA, André Guerra. O tratamento da informação nos acervos de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. **Anais** (no prelo).

Os termos adotados no presente trabalho foram divididos em quatro categorias: 1) terminologia arquivística; 2) terminologia musical; 3) terminologia musicológica; 4) terminologia histórica. Em todos os casos, será definido o significado de termos correntes, mas, para a terceira categoria, foi necessário criar os conceitos de *unidade cerimonial*, *unidade funcional* e *unidade musical permutável* (além de fixar um significado específico para *seção*), que serão definidos no item 1.4.6.3. e estudados no item 1.4.6.5.

1.4.6.2. Terminologia arquivística

Acervo é um termo neutro, que designa *arquivo* ou *coleção*.

Arquivo é o resultado da acumulação de manuscritos, decorrente de atividade funcional realizada por uma pessoa ou instituição, como, por exemplo, o Arquivo Manuel José Gomes, o arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense e o arquivo da Catedral de São Paulo (atualmente no ACMSP). Manuscritos copiados ou adquiridos por músicos ou igrejas para uso próprio, constituem, portanto, um *arquivo* e não uma *coleção*. Para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma *arquivo musical*.

Coleção é a reunião intencional de manuscritos e/ou impressos por uma pessoa física ou instituição, não decorrente de atividade funcional, como, por exemplo, a Coleção Curt Lange, atualmente preservada no Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG). Manuscritos adquiridos por pessoas físicas ou instituições, para conservação, transcrição, estudo, divulgação, etc., constituem, portanto, uma *coleção* e não um *arquivo*.

Conjunto é uma unidade documental correspondente à totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes à(s) mesma(a) obra(s), elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época. Foi adotado neste trabalho como sistema básico de referência na classificação dos documentos musicais, podendo ser aplicado também a uma *partitura*. Para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma *conjunto de partes*. As siglas adotadas na numeração dos conjuntos foram **C-1** (conjunto 1), **C-2** (conjunto 2), etc. No caso de existir um único conjunto para a referência em questão, a sigla adotada foi **C-Un** (conjunto único).

Cópia é um termo mais utilizado quando está em discussão a atividade do copista, podendo ser aplicado a *partes* isoladas, *conjuntos de partes* ou *partituras*. Um *autógrafo* (cópia pela mão do próprio autor) não deixa de ser uma *cópia*.

Documento, neste trabalho, é qualquer manuscrito, musical ou não, que perdeu o significado funcional e assumiu significado histórico. Poderá aparecer na forma *documento musical* (sinônimo de *manuscrito musical*), quando for o caso. O termo *documentação* é um sinônimo coletivo de *documentos*, que também pode ser aplicado a informações históricas já publicadas.

Grupo, quando usado com significado arquivístico, é uma reunião de *conjuntos* (ou *conjuntos de partes*) que possuem a mesma música ou outras características comuns. Para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma *grupo de conjuntos*. Também foi empregado o termo *subgrupo*, para reunir conjuntos com as mesmas composições, especialmente no caso do Grupo de Mogi das Cruzes (ver itens 1.5.3 e 2.7.13).

Livro de estante, quando usado com significado musical, é um livro de música polifônica, manuscrito ou impresso, cujas partes são apresentadas isoladamente, porém lado a lado, para serem simultaneamente lidas pelos cantores. O único documento desse tipo consultado, no Brasil, foi o Manuscrito de Piranga (ver item 1.5.2), mas, em Portugal, foram examinados vários volumes.

Manuscrito é um documento obviamente escrito a mão. Seu significado é genérico e, no caso musical, poderá ser aplicado a partes ou a conjuntos de partes.

Original é, neste trabalho, sinônimo de *cópia*, embora tenha sido utilizado em contraposição a *cópia*, em circunstâncias não muito claras. Para não gerar confusões, será muito pouco utilizado e, quando for o caso, para diferenciar *manuscrito musical* e *cópia fotográfica*, *microfilme* ou *fotocópia*. Nos itens 2.7.9 e 2.7.10 serão discutidas algumas questões em torno da utilização dos termos *original*, *cópia* e *autógrafo* em contexto mais amplo.

Parte é um documento com música para uma única voz, instrumento ou *naipe* (conjunto de vozes ou instrumentos) e não deve ser confundido com *partitura*. No caso de *naipes* (geralmente instrumentais), como o das flautas, trompas, oboés, etc., o documento pode conter música para dois ou mais instrumentos, mas continuará a ser denominado *parte*. Quando a parte contiver música para um *naipe*, as siglas empregadas indicam, em algarismos romanos unidos por hífen, o número de instrumentos. Para uma parte com duas flautas (flauta I e flauta II), por exemplo, a sigla adotada foi **fl I-II**. No caso de partes separadas de flauta I e flauta II, a referência será **fl I**, **fl II**.

Partitura é um documento musical, no qual as partes vocais e/ou instrumentais estão superpostas, permitindo a apreciação da música como um todo. Pode ser aplicada a um manuscrito ou a um impresso musical.

Seção, quando utilizado com significado arquivístico, designa parte de um *arquivo* ou *coleção*.

1.4.6.3. Terminologia musicológica

Autor é termo neutro, utilizado para referir aquele que compõe música, produz objeto artístico, escreve ou tem seu texto registrado por outra pessoa.

Cantor e instrumentista são as especificações dos tipos de intérpretes musicais.

Catálogo, de acordo com André Guerra Cotta, relaciona "*todos os documentos de um fundo, sem seleção, descritos segundo uma ordem* temática, onomástica, cronológica, etc."[32]

Composição, composição musical, obra ou obra musical é qualquer música, associada ou não a uma fonte primária. Pode englobar também o texto cantado, quando este não é prescrito (como no caso dos vilancicos religiosos).

Compositor é, obviamente, todo aquele que compõe música. Neste trabalho não será utilizado com o significado de compositor de poesia, obra teatral, etc.

Conjunto ou grupo, quando usado com significado musical e não arquivístico, é a reunião de um determinado número de cantores e/ou músicos, para a execução de composições musicais.

Cópia é a transferência, com finalidade *utilitária*, *funcional* ou *artística*, das informações de um documento (música, texto, grafismo, etc.) para uma forma de registro análoga.

Copista é aquele que copia texto e/ou música, produzindo um manuscrito. *Copista* e *compositor* não são funções mutuamente exclusivas: se o *compositor* registrou sua obra em um manuscrito, também atuou como *copista*, produzindo, nesse caso, uma cópia autógrafa.

Edição, quando utilizado sem o significado de *publicação*, é o arranjo das informações transcritas com uma finalidade específica, sendo a *edição crítica* uma modalidade de edição com alto grau de precisão, em relação às fontes primárias.

---

[32] COTTA, André Guerra. Subsídios para uma Arquivologia Musical. XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p. 238-243. Esta informação encontra-se na p. 242.

Grupo ou conjunto de obras, quando usado com significado musical e não arquivístico, é uma reunião de composições musicais às quais se está referindo, que podem estar ou não no mesmo manuscrito.

Incipit (latim) é a transcrição de um fragmento inicial de qualquer obra (literária ou musical) para fins de classificação ou catalogação.

Inventário, de acordo com André Guerra Cotta, relaciona "*todos os documentos de um fundo, sem seleção, descritos segundo a ordem de arranjo do fundo.*"[33]

Músico é aquele que desempenha qualquer tipo de atividade musical (execução de instrumentos, regência). Esse termo, aqui, não inclui os cantores.

Ofício, com significado litúrgico, designa qualquer cerimônia ou conjunto de cerimônias interrelacionadas, para as quais podem ser destinadas composições musicais. Somente adquire significado específico quando associado a outra palavra: ofícios da Semana Santa (todas as cerimônias desse tempo), Ofício Divino (Horas Canônicas), Ofício de Trevas (Matinas e Laudes), Ofício de Ramos (Aspersão, Bênção, Distribuição e Procissão no Domingo de Ramos).

Parte, quando usada com significado musical e não arquivístico, designa uma única melodia, cantada ou executada em instrumentos musicais, por uma ou mais pessoas. As partes vocais têm nomes de origem histórica (tiple ou soprano, contralto, tenor, baixa ou baixo), enquanto as partes instrumentais são designadas pelo nome coevo do próprio instrumento.

Repertório, de acordo com André Guerra Cotta, relaciona "*os documentos de diversos fundos sobre um tema específico (selecionados, portanto).*"[34]

Restauração é a reconstituição de uma informação perdida, oculta ou inconspícua no documento. Para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma *restauração musical*.

Seção, quando utilizado com significado musical, designa a música e o texto correspondente aos maiores trechos de uma *unidade funcional*, ou de uma *unidade musical permutável*, quando esta é menor que uma *unidade funcional*. Exemplos de UMP menor que uma *unidade funcional*: Estribilho da primeira parte da Procissão do Enterro e Turbas da Paixão (a Paixão é uma *unidade funcional* da Missa e esta é uma *unidade cerimonial*). As seções geralmente estão divididas, nos manuscritos, com barra dupla (pode ocorrer barra simples no cantochão) e podem corresponder a frases, versículos,

[33] Idem. Ibidem. p. 242.
[34] Idem. Ibidem. p. 242.

metades de versículos, estrofes, ou mesmo a todo o texto de uma *unidade funcional*. Cada *seção* pode conter uma única palavra ou dezenas delas, ao passo que a *unidade musical permutável* pode conter uma ou mais *seções*. Exemplos (referem-se aos textos e sua música): "*Jesum Nazarenum*", das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa; "*Pupilli facti sumus*", dos Versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa; "*Jesu Redemptor omnium*", do Hino das Vésperas do Natal; "*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*", da Doxologia dos Salmos de Horas Canônicas.

Transcrição é, em princípio, a transferência, com finalidade *científica*, das informações de um documento (música, texto, grafismo, etc.) para uma forma de registro análoga, embora o termo venha sendo aplicado também à elaboração de partituras com finalidade *artística* ou *funcional*. Neste trabalho, foi empregado somente para designar atividade científica e, para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma *transcrição musical*.

Unidade cerimonial designa a cerimônia ou ofício religioso (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita em um livro litúrgico ou cultivada por tradição, no caso de cerimônia não litúrgica.[35] Exemplos litúrgicos: Missa de Quinta-feira Santa, Matinas de Sexta-feira Santa, Laudes do Sábado Santo. Exemplos não litúrgicos: Procissão dos Passos da Quaresma, Novena de Nossa Senhora da Conceição, Encomendação de Almas.

Unidade funcional designa cada um dos textos de uma *unidade cerimonial* (e a música para eles escrita) que possuem uma unidade intrínseca e uma denominação específica nos de acordo com os livros litúrgicos ou com a tradição, no caso de unidade não litúrgica. Exemplos litúrgicos: Intróito, *Kyrie*, *Gloria* e Gradual da Missa; Antífona, Salmo, Lição, Responsório das Matinas. Exemplos não litúrgicos: cada um dos motetos da Procissão dos Passos; Invitatório, Hino, Antífona e cada uma das Jaculatórias das Novenas.

Unidade musical permutável (UMP) designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de *unidades funcionais*) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos. Exemplos: Lições das Matinas, Hinos das Vésperas, Turbas das

---

[35] Ver nota 13.

Paixões, Impropérios da Adoração da Cruz, Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo. Como a UMP é um conceito de aplicação mais complexa, será estudado com detalhes no item 1.4.6.5.

Voz, quando aplicada à música (e não, simplesmente, à voz humana) designa, indistintamente, a melodia de uma parte vocal ou instrumental específica.

1.4.6.4. Unidades musicais permutáveis

O estudo da música religiosa encontrada em manuscritos de acervos brasileiros requer uma série de cuidados para se obter resultados satisfatórios. Em primeiro lugar, é necessário estabelecer a diferença entre *composição* e *manuscrito musical*. O manuscrito musical é um suporte físico, um documento, que não possui necessariamente uma única obra e, muitas vezes, não possui música de um único autor. No caso da música religiosa, a noção de *composição* está ligada ao texto que deve ser musicado, à sua função nas celebrações e a fatores de ordem musical que adiante serão mencionados. Os catálogos de manuscritos musicais até agora publicados no Brasil, entretanto (ver item 1.5.1), ora descrevem *composições*, ora descrevem *manuscritos*, problema que resulta na falta de um conhecimento efetivos dos acervos catalogados.

Para o copista que produz material para um coro, não existe, necessariamente, a preocupação de isolar uma única composição em um único manuscrito. A intenção maior é, geralmente, a praticidade, pois muitas vezes são copiados, em um mesmo papel ou caderno, obras destinadas a cerimônias celebradas em horários diferentes de um mesmo dia, ou até mesmo em dias diferentes. Há casos em que duas ou mais obras diferentes aparecem associadas, em um determinado manuscrito, podendo também ser encontradas em manuscritos separados.

A tendência, nos catálogos consultados, é considerar *composição* e *manuscrito* eqüivalentes, elaborando-se o *incipit* musical somente da primeira composição que aparece em uma determinada cópia, dando-se menor atenção às demais. Na referência n. 122 do catálogo da Coleção Curt Lange,[36] por exemplo, estão descritos alguns conjuntos manuscritos que contém música para todas as unidades funcionais do Ofício e da Missa de Domingo de Ramos. Nessa unidade de descrição (na qual o Ofício e a Missa

---

[36] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. **Acervo de manuscritos musicais**: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v. 1, 1991 (Coleção pesquisa Científica), n. 122, p. 85.

de Ramos foram considerados uma única composição), foi apresentado o *incipit* musical da Aspersão da Água Benta, não ocorrendo o mesmo com as demais unidades funcionais ou cerimoniais. A eventual tentativa de comparação do Ordinário ou do Próprio de Missas de Domingo de Ramos, com exemplos musicais encontrados em outras fontes, torna-se prejudicada, pela ausência do *incipit* musical para essas unidades.

O fenômeno inverso pode ser observado em dois itens do mesmo catálogo, relativos à hoje denominada *Missa em Fá* de Lobo de Mesquita. Inicialmente, é preciso considerar que, desde meados do séc. XVIII, o Ordinário das Missas festivas (como é o caso da citada Missa de Lobo de Mesquita), era dividido em dois grandes blocos: o primeiro, denominado "Missa", era integrado pelo *Kyrie* e pelo *Gloria*, enquanto o segundo, denominado "Credo", era constituído pelo *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* (por isso, o Ordinário completo de uma missa festiva era normalmente denominado "Missa e Credo").[37] São muito comuns, em acervos brasileiros, os manuscritos com música para "Missas" e para "Credos", nem sempre sendo possível definir quais "Missas" correspondem a quais "Credos".

Na referência n. 117 do catálogo da Coleção Curt Lange,[38] a *Missa* de Lobo de Mesquita aparece na forma "Missa e Credo", mas uma cópia desse mesmo "Credo" foi catalogada, na referência n. 181,[39] com indicação de autoria de Francisco de Sales Couto. Por qual motivo a mesma composição foi atribuída a dois autores diferentes em um mesmo catálogo? Onde, exatamente, começa e termina uma *composição*, para que esta receba uma unidade de descrição exclusiva em um determinado catálogo?

O estudo de manuscritos musicais brasileiros e a tentativa de determinar limites mais precisos para as composições, resultou na diferenciação de pelo menos quatro níveis de organização ou unidades de descrição na música religiosa dos séculos XVIII e XIX, cujos nomes propostos são os seguintes:

1. Unidade cerimonial ou "ofício"
2. Unidade funcional
3. Unidade musical permutável (UMP)
4. Seção

[37] Ernesto Vieira, que reconhece essa divisão, informa que "*a parte musical que na missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de missa, compreende os* Kyries *e a* Gloria" e que "*o* Credo *constitui a segunda parte da missa festiva* [...]." Cf.: VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**; [...]. 2 ed., Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 348-349.
[38] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. v. 1, n. 117, p. 80
[39] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. v. 1, n. 181, p. 117.

Considerando-se tais níveis de organização, existem várias possibilidades para se catalogar as composições encontradas em manuscritos musicais. Uma delas seria considerar a *composição* eqüivalente a uma *unidade cerimonial* e outra seria considerar a *composição* eqüivalente a uma *unidade musical permutável*.

Um dos problemas metodológicos verificados nos catálogos consultados é o fato de todos eles basearem suas referências mais freqüentemente nas unidades documentais (os manuscritos propriamente ditos) que nas unidades cerimoniais ou musicais encontradas. Além disso, tais catálogos não possuem uma definição precisa para a natureza de cada unidade de descrição: ora relacionam *unidades cerimoniais*, ora *unidades musicais permutáveis*.

Algumas vezes, os catálogos consultados apresentam, como *obra*, unidades maiores que uma *unidade cerimonial* ou mesmo misturas delas, chegando a utilizar o termo ofício que, isolado, não tem qualquer especificidade. É o caso dos "Salmos de Vésperas", do catálogo de obras de André da Silva Gomes (que agrega música de Salmos cantados em dias diferentes),[40] do "Ofício e Missa dos Defuntos", do catálogo do Museu Carlos Gomes[41] e do catálogo da Coleção Curt Lange[42] (que agregam música para as Matinas dos Defuntos e para a Missa dos Defuntos em uma única unidade de descrição), os "Ofícios" do catálogo de microfilmes *O ciclo do ouro* (que agregam música para as Matinas de Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo)[43] e as "Antífonas do *Benedictus*" da mesma publicação (que agregam Antífonas do *Benedictus* das Laudes de Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo).[44]

Como exemplo das possibilidades de catalogação de música religiosa manuscrita, poderíamos utilizar os manuscritos ACMSP P 253 C-Un[45] e OLS, sem cód - II [C-Un],[46] que possuem as mesmas composições (todas destinadas à Sexta-feira Santa). Suas unidades cerimoniais e funcionais estão representadas no quadro 2.

---

[40] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. n. 90, p. 188-189 e n. 91, p. 189-190.
[41] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. n. 92, p. 94.
[42] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. Op. cit. v. 1, n. 119, p. 117 e n. 120, p. 83.
[43] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 146-147.
[44] Idem. Ibidem. p. 136 (primeira unidade de descrição).
[45] ACMSP P 253 C-Un - "*Suprano Tracto Primeiro*". Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XIX]: partes de SATB.
[46] OLS, sem cód. - II [C-Un] - "*Soprano a 4 Vozes / dos / Tratos Paxaõ e Adoração / da Crus Prossiçaõ do Enterro / do Senhor / 17 / 1928 / Pertence a Hermenegildo J^e^ de Sousa Trindade / P^r^ dadiva de Mano-*

Quadro 2. Ofícios, unidades cerimoniais e unidades funcionais de ACMSP P 253 C-Un e OLS, sem cód - II [C-Un].

Ofícios	Unidades cerimoniais	Unidades funcionais
"Missa"	**Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos**	**Primeiro Tracto**
		Segundo Tracto
		Paixão
	Adoração da Cruz	**Invitatório e Impropérios**
		Hino
Procissão	**Procissão do Enterro**	**Primeira parte**
		Segunda parte

A comparação desses dois documentos com outros manuscritos que possuem música para um ou mais textos neles representados demonstra que os copistas permutavam livremente determinadas unidades entre os manuscritos. Tais unidades nem sempre correspondem às unidades cerimoniais ou funcionais e, justamente por essa razão, foram aqui denominadas *unidades musicais permutáveis* (UMPs). Sua caracterização não depende apenas das particularidades dos textos religiosos em questão, mas principalmente da individualização dessas unidades pelos compositores e copistas. No quadro 3 podemos observar a comparação entre as unidades funcionais e as unidades musicais permutáveis encontradas nos referidos documentos do ACMSP e da OLS.

Quadro 3. Unidades funcionais, unidades musicais permutáveis e textos de ACMSP P 253 C-Un e OLS, sem cód - II [C-Un].

Unidades funcionais	UMPs	Textos
Primeiro Tracto	A [**028**] - **Primeiro e segundo Tractos**	*Domine, audivi... / Eripe me, Domine...*
Segundo Tracto		
Paixão	B [**093**] - **Proêmio**	*Passio... secundum Joannem*
	C [**066**] - **Turbas**	*Jesum Nazarenum*
Invitatório e Impropérios	D [**168**] - **Invitatório**	[*Ecce lignum crucis...*] *Venite, adoremus*
	E [**202**] - **Impropérios**	*Popule meus*
Hino	F [**161**] - **Hino**	*Crux fidelis*
Primeira parte	G [**045**] - **Estribilho**	*Heu! Heu! Domine!*
	H [**119**] - **Versículos**	*Pupilli facti summus*
Segunda parte	I [**008**] - **Versículos - versão 1**	[*Æstimatus sum*] *cum descendentibus*
	J [**211**] - **Versículos - versão 2**	*Sepulto Domino*

A aplicação desse critério de descrição permite um conhecimento mais substancial da música contida nos manuscritos musicais, frente aos métodos empregados nos catálogos consultados. A caracterização das UMPs, entretanto, requer conhecimento não

---

el Jose da Sª". Cópia de Carlos Antônio da Silva, [São João del-Rei?, meados do séc. XIX]: partes de SATB. Este manuscrito está citado em: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 271.

somente arquivístico, mas também musicológico, além de uma familiaridade com textos religiosos e suas funções cerimoniais.

No caso das Missas, foram definidas duas categorias de UMPs, para as quais existem composições em *estilo antigo*: 1) todas as unidades do ordinário; 2) cada uma das unidades do Próprio. Assim, o Intróito, o Gradual, o Aleluia o Tracto e outras unidades funcionais do Próprio foram consideradas, cada uma delas, uma UMP, enquanto o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo* e as unidades subseqüentes do Ordinário foram consideradas, em conjunto, uma única UMP.[47]

A dificuldade na utilização desse procedimento, contudo, é o fato de que os compositores e copistas caracterizavam UMPs de forma diferente, dependendo do estilo composicional, do período em questão e do tipo de obra. O Ordinário das Missas, por exemplo, geralmente era tratado, no *estilo antigo*, como apenas uma UMP, enquanto o Ordinário das Missas em *estilo moderno*, era dividido em duas dessas unidades ("Missa" e "Credo"). Nas Matinas, Paixões e outras unidades cerimoniais ou funcionais, a identificação das UMPs depende não somente de seu estilo, mas também do tipo em questão: Paixões do tipo *turbas*, por exemplo (como a dos manuscritos examinados), quase sempre são divididas pelos copistas em Proêmio e Turbas, mas Paixões representantes de outros tipos foram consideradas somente uma UMP.

O desenvolvimento desse método requer estudos que possam definir quais foram as UMPs próprias de cada época, estilo e tipo, para se elaborar unidades de descrição precisas para as diferentes composições de um mesmo manuscrito. Sua aplicação possui grande interesse científico, mas os fatores nele envolvidos são bastante complexos.

De qualquer forma, a utilização de UMPs não é o único critério possível de catalogação de música religiosa manuscrita. O problema, nos catálogos consultados, não é exatamente a desconsideração das UMPs ou dos demais níveis de organização aqui mencionados, mas sim a falta de caracterização dos critérios adotados, ou a utilização de critérios diferentes, às vezes para a mesma composição musical.

A necessidade de identificar os espécimes em *estilo antigo* encontrados nos manuscritos consultados fez com que se optasse, neste trabalho, por uma definição de *composição* equivalente a uma unidade musical permutável.

---

[47] Apesar de as unidades do ordinário em *estilo antigo* terem sido consideradas uma unidade musical permutável, na descrição das Missa, no v. 3 deste trabalho, foram apresentados os *incipit* musicais do *Kyrie* e do *Credo*, para possibilitar a comparação com unidades semelhantes em outros catálogos, na hipótese de ser encontrado algum documento que contenha somente o *Credo* de uma composição em *estilo antigo*.

1.4.6.5. Códigos

Cada uma das composições musicais (ou seja, de *unidades musicais permutáveis*) citadas neste trabalho será referida por meio de um código de localização, que contém até cinco elementos: 1) o número da UMP, entre colchetes, tal como aparece no item 8; 2) o código do acervo (ver Abreviaturas), tal como adotado neste trabalho; 3) o código do grupo no qual encontra-se a UMP, tal como adotado no catálogo de cada instituição; 4) a letra, entre parênteses, correspondente à UMP do grupo em questão; 5) o número do(s) conjunto(s) em questão.

Os elementos desse código receberam dois tipos de destaque, para facilitar sua visualização. No corpo do texto e em notas de rodapé foram sublinhados. Exemplo: [089] ACMSP P 132 (G) C-11. Nas unidades de descrição do item 8 foram negritados. Exemplo: [**089**] **ACMSP P 132 (G) C-11**. Esse código indica que a unidade musical permutável n. 89, classificada com a letra G no manuscrito, encontra-se no conjunto n. 11 do grupo P 132 do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

A maior parte dos acervos consultados não possui todos esses elementos definidos em seu catálogo. Nesse caso, os elementos indispensáveis foram incluídos no código entre colchetes. Exemplo: [066] MIOP/CP-CCL 127 (C) [C-1]. O Manuscrito de Piranga e o Grupo de Mogi das Cruzes receberam uma sigla, também entre colchetes, que identifica esses grupos de papéis dentre os demais manuscritos do acervo. Exemplos: [074] TA-AAC [MSP (Y)] e [124] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C) C-4].

No Museu da Música de Mariana foram encontradas dificuldades mais complexas. As pastas nas quais estão arquivadas os manuscritos muitas vezes possuem grupos ou conjuntos com obras diferentes ou versões diferentes da mesma obra, reunidos sob o mesmo código. Para garantir precisão à referência, foi necessário aplicar, entre colchetes, as letras M ou V (ou ambas), seguida de um número que identifique a *música* e a *versão* à qual se está referindo. Exemplo: [181] MMM MA SS-03 [M-2 V-3 (B) C-2].

A quantidade de elementos nesses códigos poderá ser menor, dependendo do fator referido (poderá será citado apenas um acervo, apenas um grupo ou apenas um conjunto). Às vezes serão referidas todas as UMPs de um determinado grupo ou conjunto, como em: [079/030] ACMSP P 061 (A/B) C-1. Composições ou manuscritos musicais citados em catálogos também serão referidos com base nos códigos aqui descritos,

mas quando a obra em questão não foi repertoriada, obviamente o código não apresentará o número referente da UMP.

Além dos códigos de localização, cada obra será referida por um título, correspondente às primeiras palavras do texto cantado, e por um subtítulo, correspondente à sua função cerimonial, de acordo com os livros litúrgicos (ver item 2.8) do rito à qual se refere (no caso de cerimônia litúrgica), ou com a tradição (no caso de cerimônia não litúrgica).[48] Exemplo litúrgico: *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3]. Exemplo não litúrgico: *O vos omnes* (Moteto para o Depósito da imagem do Senhor dos Passos) de [089] ACMSP P 132 (G) C-11. Como essas funções cerimoniais nem sempre estão especificadas nos manuscritos repertoriados, ou então apresentam-se de forma incompleta ou pouco precisa, serão indicadas entre colchetes nas unidades de descrição do item 8. Para facilitar sua vizualização, serão incluídas entre parênteses no corpo do texto e nas legendas de quadros e exemplos musicais.

Quando as primeiras palavras de um texto litúrgico não receberam música no manuscrito citado - geralmente por serem entoadas em cantochão por um cantor ou coro, aos quais não foi destinado o manuscrito em questão - essas palavras foram incluídas na referência entre colchetes, como em [*Æstimatus sum*] *cum descendentibus in lacum*, [*Ave Maris stella*] *Dei mater* e [*Benedictus...*] *quia visitavit*, sendo consideradas as palavras entre colchetes na ordenação alfabética no item 8. Esse procedimento permite ao leitor localizar os textos com maior rapidez em fontes bibliográficas, tarefa mais complexa em relação ao texto que se inicia nos manuscritos, como *Cum descendentibus in lacum*, *Dei mater* e *Quia visitavit*.

1.4.6.6. Terminologia histórica

O canto religioso cristão, após a liberação do culto em Roma, pelo Imperador Constantino, no ano 303, começou a se manifestar sob as mais variadas formas, gerando designações próprias em cada região. Em fins do século VI, o Papa Gregório (590-604) empreendeu a unificação e sistematização do canto litúrgico com base na tradição romana, surgindo uma modalidade musical que os escritores medievais consagraram com o nome de *canto gregoriano*. Embora essa designação nunca tenha sido abandonada, o

[48] Ver nota 13.

confronto com a música polifônica, difundida principalmente a partir do século XIV, fez surgir, para o canto gregoriano, nomes derivados do latim *cantus planus* (canto plano, a uma única voz), como *plainchant* (inglês), *canto llano* (espanhol) e *cantochão* (português).

A música vocal polifônica, por sua vez, recebeu várias expressões latinas, sendo as mais importantes o *cantus organicus* (canto orgânico) e o *canto figurato* (canto por figuras rítmicas). A primeira gerou os termos *canto de órgano* (espanhol) e *canto de órgão* (português) e a segunda o *canto figurado* (espanhol e português). Os textos latinos exibem uma certa preferência pelo *canto figurato*, enquanto os textos espanhóis e portugueses pelo *canto de órgano* e *canto de órgão*. Existe, entretanto, um significado mais abrangente para o *canto figurado*, pois este também poderia designar a música para uma única voz acompanhada de instrumento, desde que utilizasse as figuras rítmicas próprias do sistema mensural (máxima, breve, longa, mínima, etc.) que, a partir do século XIV, permitiram a metrificação das melodias polifônicas.

No século XVI, o *cantochão* e o *canto de órgão* eram perfeitamente distinguíveis entre si, pelo fato de o primeiro ser cantado preferencialmente em uníssono e com uma rítmica definida pelo texto latino, enquanto o segundo empregava a polifonia e as figuras rítmicas. A partir de fins desse século, com o desenvolvimento dos *madrigais* e com o advento da *ópera*, surgiu uma nova modalidade musical que, mesmo podendo ser definida como *canto figurado*, não mantinha as mesmas características da polifonia renascentista. Além disso, a proliferação de estilos na música religiosa e profana dos séculos XVII, XVIII e XIX gerou maior dificuldade na referência aos tipos de música em voga.

No início do século XVII surgiu, na Itália, uma nomenclatura que visava diferenciar as composições inovadoras do período (ligadas ao madrigal e à ópera) de todos os tipos de música que mantiveram-se presos à exploração das possibilidades contrapontísticas. A nova terminologia foi apresentada na introdução do *Il quinto libro de' madrigali* (1605) de Cláudio Monteverdi, o qual designa como *prima prattica* (primeira prática) aquela que "*procura a perfeição da harmonia, ou seja, aquela que considera a harmonia não comandada, mas comandando, não como serva, mas como senhora das palavras*".[49] A *seconda prattica* (segunda prática), para Monteverdi, é aquela que "*pro-*

---

[49] A *prima prattica*, de acordo com Claudio Monteverdi, foi utilizada por mestres como Jean de Ockeghem (c.1420-c.1495), Josquin Desprez (c.1445-1521), Pierre de la Rue (c.1460-1518), Jean Mouton (c.1459-1522), Thomas Crecquillon (c.1500-1557), Jakob Clemens "non Papa" (c.1510-1557), Nicolai Gombert (c.1500 - após 1556), Adriaen Willaert (c.1490-1562) e Gioseffo Zarlino (1517?-1590). Cf.:

cura a perfeição da melodia, ou seja, aquela que considera a harmonia não comandando, mas comandada, fazendo as palavras senhora da harmonia".[50]

Os conceitos de *prima* e *seconda prattica* de Monteverdi acabaram gerando uma terminologia análoga, porém de significado mais restrito, uma vez que foi aplicada exclusivamente à música religiosa: *stile antico* e *stile moderno* (italiano),[51] ou *stylus gravis* e *stylus luxurians* (latim).[52] O *stile antico* (estilo antigo) ou *stylus gravis* (estilo grave) era aquele derivado da música religiosa do século XVI, cuja harmonia comandava as palavras, enquanto o *stile moderno* (estilo moderno) ou *stylus luxurians* (estilo luxurio) era o da música religiosa influenciada pelas inovações do madrigal e da ópera, cujas palavras comandavam a harmonia. A grande diferença entre essa terminologia e a anteriormente proposta por Monteverdi é o fato de aquela ter sido meramente circunstancial e esta ter sido empregada a partir do século XVII para distinguir a música religiosa que se manteve fiel às regras da polifonia renascentista (*stile antico*) da música religiosa que recebia constantes modificações estilísticas advindas da ópera e da música instrumental profana (*stile moderno*).

Stile antico e *stile moderno* não são, portanto, definições estilísticas estritas, pois ambos se modificaram no decurso dos séculos, diferenciando apenas uma modalidade conservadora de outra progressista. O *stile moderno* foi, obviamente, o tipo mais variável, pois, recebendo inovações de toda a espécie, gerou uma multiplicidade de estilos distintos, mas sempre contrastando com o *stile antico*, pois este revelou maior aversão às inovações e uma constante dependência dos princípios quinhentistas de composição polifônica.

A partir de então, o termo português *canto de órgão* passou a ser mais freqüentemente associado ao *stile antico* que o termo *música figurada*, este de caráter bastante genérico, apesar de ambos também serem encontrados como sinônimos na documenta-

---

STRUNK, Oliver. **Source readings in music history**: selected and annotated by [...]. New York, London: W. W. Norton & Company, 1965. v. 3, p. 48.

[50] Monteverdi citou, como representantes dessa tendência, Cipriano da Rore (c.1516-1565) Marc'Antonio Ingegnieri (1547-1592), Luca Marenzio (c.1553-1599), Giaches de Wert (1535-1569), Luzzasco Luzzaschi (1545?-1607), Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (c.1553-1618), aos quais se deve juntar, naturalmente, o próprio Cláudio Monteverdi (1567-1643). Cf.: Idem. Ibidem. p. 49.

[51] O *stile moderno* também era denominado *stile nuovo*. Cf.: 1) KING, Deborah Simpkin. The Full Anthems and Services of John Blow and the Question of an English 'Stile Antico'. Tese (PHD): University of North Texas, 1990. 579 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9105035>; 2) ZERCHER, J. Randall. The Three-voiced Motets of Paradisus Sacris Cantionibus by Peter Philips: an Edition with Commentary. Dissertação (DMA): University of Missouri - Kansas City, 1983. 255 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8323624>.

[52] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. Op. cit. Cap 9 (Música do primeiro período barroco), p. 311.

ção histórica. O termo *solfa* (*sol + fá*) também foi muito genérico, mas houve maior tendência em associá-lo ao *estilo moderno*, no qual foi comum a utilização do *solfejo* (técnica de leitura musical originada na Itália, no século XVII), em contraposição ao *estilo antigo*, no qual, até meados do século XVIII, foi comum em Portugal a utilização da *solmização* (técnica de leitura musical originada na Idade Média). Na legislação litúrgica em latim, contudo, a interpretação dependerá do contexto, pois cada Decreto, Encíclica, Concílio e Constituição empregam terminologia variável, cujo significado, em si, nem sempre é muito preciso.

Neste trabalho, os termos *stile antico* e *stile moderno* foram traduzidos para *estilo antigo* e *estilo moderno*, como foi comum entre autores portugueses e espanhóis desde o século XVIII:[53] serão empregados sempre que for possível estabelecer uma diferenciação precisa, mas levando-se sempre em consideração que *estilo moderno*, em momento algum, definirá uma modalidade estilística específica, significando tão somente o antônimo de *estilo antigo*. O presente estudo não tem como finalidade a diferenciação das diversas modalidades de *estilo antigo* e de *estilo moderno* praticados em São Paulo e Minas Gerais - embora tenha sido elaborada uma proposta de divisão do *estilo antigo* em três categorias (ver item 2.6.1) - mas sim a de estudar as razões para a coexistência do *estilo antigo* e do *estilo moderno* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX.

Os termos *cantochão* e *canto gregoriano* serão considerados tecnicamente sinônimos, mas haverá uma diferenciação de natureza histórica, que dará certa preferência para o uso de *cantochão* quando se fizer referência à música dos séculos XV a XIX e para o uso de *canto gregoriano* quando for referida a música dos séculos VI a XIV e do século XX, particularidade que será esclarecida no item 2.8.4. Designações estilísticas

---

[53] O autor português José Mazza (?-1797), no *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*, por exemplo, refere-se a um compositor brasileiro de nome "*Felis*", informando que o mesmo "[...] *compôs algumas obras regulares chegadas ao estilo moderno* [...]". Cf.: MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 76, ago. 1944, p. 363. Autores espanhóis do século XX também têm usado a versão *estilo antiguo*. Joaquín Pena e Higino Anglés, por exemplo, informam que "[...] *en España fué costumbre muy arraigada componer la Misa de Requiem en 'estilo antiguo' sin instrumentos, incluso durante todo el siglo XVIII.*" Cf.: PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. v. 2, p. 1539. Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, por sua vez, informam que "*Noutros casos, um mesmo compositor escreveu paralelamente em ambos os estilos, o antigo e o moderno* [...]". Cf.: NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991 (Sínteses da Cultura Portuguesa). Cap 3 (O Período Barroco), item "O barroco autóctone do século XVII", sub-item "O fim de uma tradição", p. 81-82.

estritas serão ocorrentes e dependerão do contexto. Vez ou outra, a documentação histórica latina ou portuguesa apresentará uma terminologia particular que se tentará esclarecer em cada oportunidade.

O termo isolado *estilo* somente assumirá um caráter específico quando não for diretamente associado ao *estilo antigo* ou ao *estilo moderno*. Outros termos terão significado genérico neste trabalho: *música polifônica* ou, simplesmente, *polifonia*, estarão sendo utilizados em contraposição ao *cantochão*, associados, indistintamente, ao *estilo antigo* e ao *estilo moderno*.

1.5. Núcleo Documental

1.5.1. Manuscritos consultados

Os manuscritos musicais do Arquivo da Cúria Metropolitana (ACMSP) não estavam organizados e nem catalogados no início desta pesquisa, encontrando-se, desde 1988, em dezesseis pacotes, sem índice. Após a formalização de um pedido junto a essa instituição, coordenei a Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do ACMSP, que iniciou seus trabalhos em 27 de maio de 1996.[54] A partir dessa iniciativa, foi possível elaborar um catálogo preliminar da Série Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX e da Série Livros dos Séculos XVII e XVIII, além de publicar um artigo em 1999 sobre a história e o conteúdo da Seção de Música do ACMSP.[55]

Grande parte dos livros litúrgicos e manuscritos musicais atualmente arquivados no ACMSP pertenceram ao antigo Arquivo Musical da Catedral de São Paulo e foram para este transferidos no início do século XX.[56] A Série Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX contém cerca de quatrocentas e cinqüenta composições musicais, muitas delas representadas em várias cópias, hoje reunidas em pouco mais de trezentos grupos documentais. As obras dessa Série foram compostas por inúmeros autores não identificados e por cerca de noventa autores identificados, muitos dos quais atuando também como copistas.

Existem também, nessa Série, trinta e nove nomes de músicos que lá figuram exclusivamente como copistas, sendo João Nepomuceno de Sousa (segunda metade do século XIX) o mais representado. A maior parte das obras dessa Série (cerca de cento e setenta) foi composta por autores não identificados, enquanto os compositores mais freqüentes são André da Silva Gomes (1752-1844), com cerca de cem obras, e Vicente Antônio Procópio (século XIX), com quarenta e cinco obras, os demais com menos de dez composições cada um. Até o momento, constatou-se a coincidência de obras representadas no ACMSP com obras disponíveis em quinze acervos brasileiros e em dois acervos portugueses.

---

[54] Participaram desse trabalho em caráter permanente, entre 1996-1999, os alunos Ivan Chaves Nunes (Instituto de Artes da UNICAMP), Fernando Pereira Binder e Fábio del Antonio Taveira (Instituto de Artes da UNESP) e o Professor e regente Vítor Gabriel de Araújo (Instituto de Artes da UNESP).
[55] CASTAGNA, Paulo. A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, n. 1, p. 16-27, jan. 1999.
[56] O ACMSP funcionou, desde 1908, na Praça Clóvis Bevilácqua, mas em 1980 foi transferido para a Av. Nazaré, 993 (Ipiranga).

O Museu da Música de Mariana (MMM), por sua vez, surgiu em 1971, após a transferência, para o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM), de uma caixa com manuscritos musicais, encontrada em uma sala que servia como depósito, no andar superior da Catedral dessa cidade. A partir de então, o Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira, passou a incentivar doações para o AEAM, de acervos de música manuscrita de cidades mineiras, como Cachoeira do Campo, Caranaíba, Barão de Cocais, Barra Longa, Diamantina, Lamin, Ouro Preto e Serro. A organização física da coleção foi realizada pela arquivista Maria Ercely Coutinho, enquanto o acervo proveniente de Barão de Cocais foi inicialmente organizado pelo musicólogo paranaense José de Almeida Penalva, em 1972.

Informações sobre o Museu da Música podem ser encontradas em um manuscrito[57] e em uma publicação de Maria Conceição Rezende Fonseca,[58] responsável por sua organização até fins da década de 1980. De acordo essa pesquisadora, o Museu da Música foi inaugurado no AEAM (sala 32)[59] em 6 de julho de 1973 e registrado no Cartório de Registro Civil de Títulos e Documentos de Mariana, no Livro de Registro de Sociedade de Civis, n. 92, f. 111-112, existindo, no Museu, cinco fotografias da cerimônia de inauguração.[60] Conceição Rezende iniciou a organização da coleção em 1972, dedicando-se principalmente ao acervo encontrado na Catedral de Mariana. Em 1976 foi realizada a microfilmagem de parte dos manuscritos do Museu da Música (cujos fotogramas encontram-se na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), para a elaboração do catálogo *O ciclo do ouro* (1978),[61] que relaciona manuscritos musicais e outros documentos históricos de onze acervos mineiros e cariocas.[62]

---

[57] MMM Gaveta 1, sem código.

[58] REZENDE [FONSECA], Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 591, 594-595, 720-727 e 747-748.

[59] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. R. Direita, 102. CEP 35420-000 - Mariana - MG.

[60] MMM, Gaveta 1, sem código.

[61] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454 p.

[62] 1) Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio (Diamantina - MG); 2) Museu da Música de Mariana (MG); 3) Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição (Prados - MG); 4) Arquivo da Orquestra e Banda Lira Ceciliana (Prados - MG); 5) Arquivo Nacional do Ministério da Justiça (Rio de Janeiro - RJ); 6) Coleção particular de Aluízio José Viegas (São João del Rei - MG); 7) Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG); 8) Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei - MG); 9) Arquivo Eclesiástico da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar (São João del Rei - MG); 10) Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Santo Antônio (Tirandentes - MG); 11) Arquivo da Orquestra Ramalho (Tirandentes - MG).

Na década de 1980, o Museu da Música foi transferido para o Palácio Arquiepiscopal, onde hoje se encontra.[63] Atualmente, o Museu da Música dispõe de um catálogo (elaborado pela própria Rezende Fonseca) e o acesso à documentação depende de contatos prévios com o AEAM. Sua reorganização e seu inventário são urgentes, em função de procedimentos inadequados de preservação[64] e em decorrência dos inúmeros deslocamentos de manuscritos das posições estabelecidas por Conceição Rezende, que dificultam a localização de vários documentos.

Após a consulta sistemática dos acervos musicais do ACMSP e do MMM, entre 1992 e 1998, os manuscritos contendo música em *estilo antigo* foram descritos de forma detalhada, adotando-se o mesmo procedimento para os manuscritos selecionados nos demais acervos paulistas e mineiros. Após a elaboração de uma descrição sistemática dos documentos (que não foi incluída neste trabalho), as composições encontradas nos manuscritos consultados foram relacionadas nos dois repertórios do item 8 (no v. 3 deste trabalho), o primeiro referente às obras em *estilo antigo* e o segundo às obras em *estilo moderno*, haja vista que vários manuscritos possuem duas ou mais obras em estilos diferentes. Esse procedimento permitiu a comparação das composições repertoriadas com obras encontradas em outros acervos musicais brasileiros e portugueses, por exame direto ou pela consulta dos catálogos atualmente disponíveis.

A consulta aos catálogos portugueses foi seletiva, mas os catálogos de manuscritos musicais brasileiros até agora publicados (que totalizam oito volumes), foram examinados sistematicamente. São eles: 1) o catálogo de manuscritos musicais mineiros microfilmados pela PUC do Rio de Janeiro em 1976,[65] o catálogo das composições de José Maurício Nunes Garcia[66] e de André da Silva Gomes,[67] o catálogo dos manuscritos

---

[63] Palácio Arquiepiscopal da Arquidiocese de Mariana. Praça Gomes Freire, 200. CEP 35420-000 - Mariana - MG.

[64] Entre eles, podem ser observados os seguintes: 1) união de manuscritos com *clips* ou grampos metálicos que, ao se enferrujar, acabaram danificando vários documentos; 2) de observações de pesquisa, escritas a lápis ou a tinta, registro, nos próprios manuscritos, incluindo o reforço ou a tentativa de decifrar trechos menos conspícuos no texto e na música; 3) colagem, em papel comum, de manuscritos muito danificados, como se observa na pasta MA M-12; 4) grampeamento de folhas novas a manuscritos musicais; 5) colagem, por pesquisadores, de fichas nas pastas que contém os manuscritos, para indicar transcrições ou execuções das obras; 6) conservação do material em sala excessivamente úmida; 7) organização física incompleta; 8) inexistência de um instrumento de busca adequado, embora exista, no local, um catálogo preparado por Maria da Conceição Rezende; 9) discordância entre os códigos mencionados no catálogo de Maria da Conceição Rezende e no catálogo de microfilmes *O ciclo do ouro*, de Elmer Corrêa Barbosa (org.); 10) arquivamento, em local separado dos demais, de manuscritos cujo valor foi considerado superior ao dos demais, não estando disponíveis para a consulta.

[65] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. VI, 454 p.

[66] MATOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413 p.

[67] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. p. 97-231.

musicais do Museu Carlos Gomes (do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas),[68] os dois volumes até agora impressos (foram previstos três) do catálogo dos manuscritos musicais da Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG)[69] e os dois volumes (em CD ROM) do catálogo do arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte - MG).[70]

Tais catálogos foram utilizados não somente para as referidas comparações, mas também para a referência de obras que não puderam ser consultadas nesta pesquisa. Embora o presente trabalho seja dedicado à prática musical paulista e mineira, esses catálogo, como um todo, serão denominados *brasileiros*.

A consulta dos manuscritos musicais, sua descrição e a elaboração dos repertórios comparados do item 8 teve como objetivo evitar a citação das obras musicais sem a referência às fontes documentais, costume observado em grande parte dos trabalhos musicológicos publicados no Brasil, e que vem gerando confusões que se tornam indissolúveis sem o acesso às fontes. Somente a partir da organização das informações recolhidas, foi possível realizar, de acordo com critérios científicos, as comparações e análises pertinentes.

A maior dificuldade na elaboração dos repertórios do item 8 foi definir um conceito de *obra* ou *composição* que permitisse sua comparação. Após o exame de suas características, foi definido o conceito de *unidade musical permutável* (item 1.4.6.5), que se mostrou eficaz para sua classificação e estudo. Cada uma das UMPs recebeu, nos repertórios do item 8, um *incipit musical*, ou seja, uma transcrição em notação moderna de um fragmento inicial da música, para permitir comparações e referências precisas. No quadro 4 pode-se observar o número de conjuntos repertoriados e a quantidade de obras (UMPs) em *estilo antigo* e *estilo moderno* encontradas em cada acervo.

---

[68] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 416 p.
[69] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (Ouro Preto, MG). **Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange**: Coordenação geral: Régis Duprat; Coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1991-1994. 2 v.
[70] PONTES, Márcio Miranda. **Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos** (CD ROM). Belo Horizonte: UEMG / FAPEMIG, 1999. 2 v.

Quadro 4. Número de conjuntos e composições (no caso, unidades musicais permutáveis) repertoriadas em cada acervo.

Acervos	Número de conjuntos	Número de composições (UMPs)		
		Estilo antigo	*Estilo moderno*	Total
ACMSP	**100**	**61**	**18**	**79**
APDVV	**2**	**1**	**-**	**1**
BGUC	**2**	**2**	**-**	**2**
CCLAC/MCG	**1**	**3**	**-**	**3**
ECA/USP-LM	**15**	**9**	**7**	**16**
MHPPIL	**1**	**5**	**-**	**5**
MIOP/CP-CCL	**19**	**11**	**6**	**17**
MMM	**82**	**47**	**49**	**96**
9ª SR/SP-IPHAN	**17**	**14**	**2**	**16**
OLS	**20**	**21**	**12**	**33**
SMEI	**6**	**3**	**3**	**6**
TA-AAC	**1**	**21**	**-**	**21**
Total:[71]	**266**	**145**	**80**	**225**

Uma atenção especial foi dada ao Manuscrito de Piranga (Arquivo Aniceto da Cruz) e ao Grupo de Mogi das Cruzes (9ª Superintendência Regional / São Paulo do IPHAN), por serem constituídos de cópias realizadas exclusivamente em notação proporcional e por terem sido copiados em período anterior à segunda metade do século XVIII. Além disso, tais documentos permitem a discussão de questões particularmente interessantes para o estudo do *estilo antigo* e já foram objeto de vários trabalhos anteriores ao presente. As características gerais do Manuscrito de Piranga e do Grupo de Mogi das Cruzes, bem como os trabalhos realizados sobre o mesmo serão comentados nos dois próximos itens.

1.5.2. O Manuscrito de Piranga

Codificado neste trabalho como TA-AAC [MSP], o Manuscrito de Piranga (MSP) é um documento antigo, em mau estado de conservação, pertencente ao arquivo preservado por D. Terezinha de Jesus Aniceto em Piranga (interior de Minas Gerais).[72] Esse arquivo foi constituído pela família Aniceto da Cruz (hoje apenas Aniceto), originária do Alto do Rio Doce (MG) e estabelecida em Piranga em meados do século XIX,

---

71 Refere-se ao total de obras diferentes em *estilo antigo* e *estilo moderno*.

72 Devido à sua importância, à sua presumível antigüidade e ao seu delicado estado de conservação, é urgente a transferência desse documento para instituição custodiadora que possa garantir sua preservação e, principalmente, oferecer um acesso direto e mais amplo ao manuscrito. Seria conveniente se todo o Arquivo Aniceto da Cruz também recebesse o mesmo tratamento, mas isso depende de acordos entre instituições interessadas e D. Terezinha Aniceto, sem os quais nenhum projeto de transferência será viável.

tendo se transformado, alguns de seus membros, nos principais responsáveis pela música religiosa na cidade. Os músicos mais influentes dessa família, na primeira metade do século XX, foram José Aniceto da Cruz e seu filho, Francisco Solano Aniceto da Cruz (1895-1970), pai de D. Terezinha Aniceto.[73] O Arquivo Aniceto da Cruz, herdado por D. Terezinha, contém quase somente cópias dos séculos XIX e XX, destoando das demais, por suas características singulares, o Manuscrito de Piranga.

Algumas das informações sobre o caminho percorrido pelas notícias que acabaram gerando o presente estudo do MSP foram publicadas de forma não muito precisa em 1991,[74] baseadas em uma entrevista com George Olivier Toni,[75] enquanto as informações aqui apresentadas resultaram da consulta de documentos do MMM e de uma entrevista com D. Terezinha Aniceto.[76]

Em 1971, quando começava a ser constituída, pelo Arcebispo D. Oscar de Oliveira, a coleção que originou o MMM (inaugurado em 1973), o Padre José Renato Peixoto Vidigal (falecido em 1995), então morador em Mariana, mas responsável pelas Missas dominicais em Piranga, intermediou o contato entre D. Terezinha Aniceto e a pesquisadora Maria da Conceição Rezende, que nessa época iniciava colaboração com D. Oscar.

Conceição Rezende tencionava transferir para Mariana o Arquivo Aniceto da Cruz (denominando-o "*Acervo de Piranga*"),[77] o que nunca se concretizou, obtendo tão somente a doação de D. Terezinha ao Padre Vidigal, de um exemplar mutilado do *Compendio musico ou arte abreviada* de Manoel de Moraes Pedroso (Porto, 1769), que este repassou ao MMM, onde atualmente se encontra.[78] Em lugar de doar o arquivo, D. Terezinha decidiu permitir a consulta dos manuscritos em sua própria residência,[79] apresentando, para isso, uma listagem das obras ao Renato Vidigal, que, em 1973, ofereceu ao Museu uma transcrição,[80] publicada por Conceição Rezende em 1989.[81]

---

[73] Dados fornecidos por D. Terezinha Aniceto, por mim entrevistada em Piranga, no dia 12 de abril de 1995.
[74] CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). **Revista Música**, São Paulo, Depto. de Música da ECA/USP, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991.
[75] A entrevista com George Olivier Toni foi realizada em São Paulo, no dia 12 de setembro de 1991.
[76] Trata-se da mesma entrevista realizada em 12 de abril de 1995.
[77] REZENDE, Maria Conceição. Op. cit., 1989. p. 739.
[78] [MORAES PEDROSO, Manoel de. **Compendio musico, ou arte abreviada**. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1769. 46 p., 3 f. inum.]. O livro está no Museu da Música de Mariana, em A5 G1 P18 e, mesmo com a falta das folhas iniciais, encontra-se restaurado e novamente encadernado. Esta obra é a segunda edição do livro impresso em 1751.
[79] R. Santa Efigênia, 22. CEP 36480-000 - Piranga - MG.
[80] MMM A5 G2 P29. Trata-se de uma lista simples, datada de 1973 e copiada em uma agenda comum. Conceição Rezende referiu-se a essa listagem da seguinte maneira: "*Não se pode deixar de mencionar o*

George Olivier Toni, que desde 1960 dirigia apresentações de música brasileira antiga, com base em transcrições de Francisco Curt Lange,[82] dirigiu-se ao Museu da Música em setembro de 1974, para microfilmar manuscritos que subsidiassem novos concertos.[83] A partir de então, Toni inteirou-se da existência do "Arquivo de Piranga", organizando uma equipe que contava com o pesquisador Aluízio José Viegas - já destacado conhecedor da música religiosa mineira - para microfilmar parte do Arquivo Aniceto da Cruz, tarefa que se concretizou em 3 de maio de 1975. Os microfilmes referentes a esse e a outros acervos consultados permaneciam no Depto. de Música da ECA-USP até 1991, quando recebi, de Olivier Toni, a sugestão de intermediar sua transferência para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, no qual estagiava, o que acabou sendo efetuado por Toni no ano seguinte.

Como em 1991 o então Diretor dessa Instituição, José Sebastião Witter, solicitou-me um inventário do material, antes que fosse concretizada a doação, iniciei o exame de cada um dos rolos em agosto, quando me deparei com os fotogramas do manuscrito que continha as obras em *estilo antigo* e em notação proporcional. O material mostrou-se tão interessante, que gerou a publicação de um trabalho preliminar, nesse mesmo ano, no qual foi proposta a designação *Manuscrito de Piranga*.[84]

A complexidade dos fenômenos envolvidos nesse documento acabou motivando uma pesquisa específica sobre o *estilo antigo*, que resultou no presente trabalho. Como nem o microfilme, nem a ampliação em papel realizada em 1991 permitiam a compreensão de várias particularidades desse manuscrito, tornou-se necessário realizar uma viagem a Piranga em 12 de abril de 1995. Foi somente a partir do contato direto com o documento, autorizado por D. Terezinha Aniceto, que tornou-se possível iniciar, efetivamente, seu estudo.

As primeiras folhas do MSP, irremediavelmente perdidas, provavelmente conteriam um frontispício (talvez com indicações de data, autoria ou copista) e música para a Aspersão da Água Benta no Domingo de Ramos (*Asperges me, Domine, hyssopo*) e para o início da Benção dos Ramos. As primeiras folhas preservadas do MSP, entretanto (bem mais danificadas que as demais), não possuem qualquer indicação de origem e

---

acervo de Piranga, MG, embora o arquivo de Mariana só possua a listagem dos manuscritos". Cf.: REZENDE, Maria Conceição. Op. cit., 1989. p. 739.

[81] Idem. Ibidem. p. 748-749.

[82] MOURÃO, Rui. **O alemão que descobriu a América**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto nacional do Livro, 1990 (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª Série, v. 181), p. 72.

[83] George Olivier Toni produziu, nesse mês, o rolo n. 2 da coleção "Microfilmes de música religiosa brasileira", atualmente conservada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

[84] CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). p. 116-133.

contém música a partir do segundo Responsório da Bênção (*In Monte Oliveti*), evidenciando a perda da Antífona (*Hosanna Filio David*) e do Primeiro Responsório (*Collegerunt pontifices*). Apesar desse extravio, a primeira folha preservada foi aqui numerada como f. 1, para não gerar confusões.[85] Assim sendo, a relação das unidades musicais permutáveis presentes no manuscrito, sua localização nas folhas, as claves e armaduras de clave utilizadas podem ser observadas no quadro 5.

Quadro 5. Unidades musicais permutáveis no Manuscrito de Piranga.

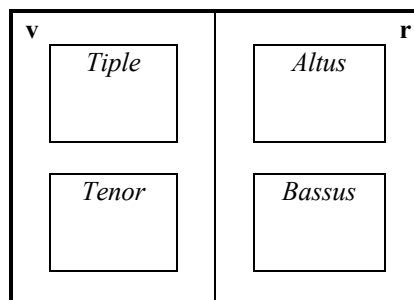
Unidades musicais permutáveis	**Folhas**	**Claves**	**Armadura**
[Aspersão da Água Benta de Domingo de Ramos]	perdidas	?	?
[Bênção dos Ramos (até o Responsório *Hosanna Filio David*)]	perdidas	?	?
A [**054**] - Bênção dos Ramos (a partir de *In Monte Oliveti*)	1r-2v	Baixas	Si ♭
B [**116**] - Distribuição dos Ramos	2v-3r	Altas	Si ♭
C [**026**] - Tracto da Missa de Domingo de Ramos	3v-4r	Baixas	Si ♭
D [**105**] - Proêmio da Paixão da Missa de Domingo de Ramos	4v-5r	Baixas	Si ♭
E [**087**] - Bradados (Turbas) da Missa de Domingo de Ramos	5v-12r	Baixas	Si ♭
F [**145**] - Primeira Antífona das Matinas de 5ª Feira Santa	12v-13r	Baixas	Si ♭
G [**060**] - Responsórios (9) das Matinas de 5ª Feira Santa	13v-22r	Baixas	Si ♭
H [**140**] - Antífona do *Benedictus*, das Laudes de 5ª Feira Santa	22v-23r	Baixas	Si ♭
I [**013**] - Cântico de Zacarias, para as Laudes de 5ª Feira Santa	22v-26r	Baixas	Si ♭
J [**140**] - Antífona do *Miserere*, das Laudes de 5ª Feira Santa	26v-27r	Baixas	Si ♭
K [**021**] - Antífona final das Laudes de 5ª Feira Santa	26v-27r	Baixas	Si ♭
L [**006**] - Primeira Antífona das Matinas de 6ª Feira Santa	27v-28r	Baixas	Si ♭
M [**091**] - Responsórios (9) das Matinas de 6ª Feira Santa	28v-37r	Baixas	Si ♭
N [**114**] - Antífona do *Benedictus* das Laudes de 6ª Feira Santa	37v-38r	Baixas	Si ♭
O [**013**] - Cântico de Zacarias para as Laudes de 6ª Feira Santa	38v-42r	Baixas	Si ♭
P [**114**] - Antífona do *Miserere* das Laudes de 6ª Feira Santa	42v-43r	Baixas	Si ♭
Q [**021**] - Antífona final das Laudes de 6ª Feira Santa	43v-44r	Baixas	Si ♭
R [**029**] - Tractos da Missa dos Catecúmenos de 6ª Feira Santa	44v-46r	Baixas	Si ♭
S [**096**] - Proêmio da Paixão da Missa de 6ª Feira Santa	46v-47r	Baixas	Si ♭
T [**071**] - Bradados (Turbas) da Paixão da Missa de 6ª Feira Santa	47v-50r	Baixas	Si ♭
U [**035**] - Adoração da Cruz de 6ª Feira Santa	50v-51r	Baixas	Si ♭
V [**015**] - Tractos, nas Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo	51v-53r	Altas	♮
W [**002**] - Missa da Vigília Pascal de Sábado Santo	53v-55r	Al. / Ba.	♮
X [**003**] - Vésperas do Sábado Santo	54v-58r	Altas	♮
Y [**074**] - *Kyrie* [fragmento de Missa da Quaresma]	59v-60r	Baixas	Si ♭

O Manuscrito de Piranga - de 30,4 cm de altura por 21,0 cm de largura - quando aberto em qualquer lugar, permite a visualização simultânea de todas as vozes (*Tiple*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*), possuindo, portanto, a forma do assim denominado *livro de estante* ou *livro de facistol*, utilizado para a leitura coletiva da música polifônica. Foram muito comuns na Europa, mas, até o presente, nenhum outro caso de *livro de estante*

---

[85] No artigo anteriormente citado, numerei a primeira folha como 2, mas esse procedimento mostrou-se inadequado, pois não se conhece, ao certo, o número de folhas perdidas.

com tais características foi descrito no Brasil. A disposição das vozes no manuscrito aberto está representada no quadro 6.

Quadro 6. Disposição das vozes nas folhas do Manuscrito de Piranga (**v** = verso; **r** = anverso ou *recto*).

O exame do MSP revela a atuação de um copista principal e de vários copistas secundários. As partes de *Tiple*, *Altus* e *Tenor* sempre possuem o texto latino aplicadas pelo copista principal, mas a parte do *Bassus* recebeu o texto somente dos copistas secundários. Essa particularidade, até o momento também desconhecida em outro manuscrito encontrado no Brasil, designa música originalmente copiada para três vozes (SAB) e um instrumento grave, e não música para quatro vozes *a cappella*. Nem todas as obras possuem título, mas quando esse está presente, foi aplicado em português e, às vezes, em português e latim.

O principal copista do MSP possui caligrafia clara e precisa - provavelmente profissional - com notas pretas (semibreve preta, semínima e colcheia) totalmente preenchidas. Dois copistas secundários interferiram na música do manuscrito: o primeiro (pouco freqüente) utilizou uma tinta fraca e caligrafia relativamente leve, enquanto o segundo (muito freqüente), tinta mais forte e caligrafia bastante grosseira.

As intervenções mais freqüentes dos copistas secundários foram: 1) o acréscimo de notas faltantes; 2) o acréscimo de alterações cromáticas (bemóis, bequadros e sustenidos); 3) aplicação do texto latino, no *Bassus*; 4) cópia, nos pentagramas em branco dessa mesma voz, da melodia do *Tenor*, transposta oitava abaixo, nos casos em que o copista principal determinou o silêncio do *Bassus*; 5) aplicação de nomes, frases, datas e desenhos, que permitem a identificação dos copistas secundários como atuantes em Piranga, entre 1870-1871.[86] Tais intervenções demonstram a adequação do manuscrito ao

[86] No pé da f. 10v existe a seguinte inscrição, de um dos copistas secundários: "*Piranga 21 de Maio de 1870*". Na f. 12v, um outro copista aplicou esta outra observação: "*Piranga 13 d 10br^{o} d 1871 / á data que tem ha atras / foi de 77*".

uso prático e à necessidade se cantar toda a música a quatro vozes, e não somente a três (ou a três vozes e instrumento grave), como especificou o copista principal.

Os copistas secundários possuem, entretanto, uma particularidade caligráfica também observada no Grupo de Mogi das Cruzes (ver item 2.6.6.2): em lugar de preencherem totalmente as notas pretas, como fez o copista principal, desenharam notas brancas, preenchendo-as apenas com dois traços paralelos, procedimento que indica a economia de tempo e, principalmente, de tinta.

Existem outras singularidades que podem ser observadas no original, mas não são perceptíveis no microfilme, como a organização do documento, sua divisão em cadernos, as marcas d'água do papel, sinais de uso e até respingos de vela. Uma delas, entretanto, tem particular interesse para este trabalho: somente na parte de *Tenor* das f. 28v-33v (correspondentes aos primeiros Responsórios das Matinas de Sexta-feira Santa), foram vincadas barras de compasso com auxílio de um objeto pontiagudo, talvez mesmo as unhas dos dedos. Como a notação proporcional utilizada no documento não possui barras de compasso, alguém (provavelmente um cantor) aplicou as barras nos lugares corretos, para facilitar a leitura da obra. Isso demonstra que, embora a notação fosse arcaica no Brasil, a partir da segunda metade do século XVIII, a música ainda possuía utilidade e, por essa razão, o manuscrito acabou sendo preservado.

A principal marca d'água, no papel utilizado, é constituída de três círculos superpostos sob uma cruz, dentro dos quais estão representados alguns símbolos: 1) círculo superior: uma estrela de cinco pontas e uma meia lua, cuja face convexa aproveita a metade superior do próprio círculo; 2) círculo central: uma bota; 3) círculo inferior: o número "2". Marcas do tipo 'três círculos sob cruz' podem ser encontradas em documentos brasileiros (registros, processos, etc.) da primeira metade do século XVIII, mas não foi possível localizar, em papéis de acervos paulistas ou mineiros, nenhuma marca com as especificações encontradas neste documento.

As particularidades documentais acima descritas apontam para a mesma hipótese: a origem portuguesa do MSP e a origem brasileira das interferências realizadas pelos copistas secundários. Isso poderia explicar as características documentais incomuns em papéis de acervos brasileiros, ou seja: 1) a forma física de *livro de estante*; 2) a música para três vozes e instrumento grave; 2) a caligrafia precisa do copista principal, em contraposição às caligrafias imprecisas dos demais; 3) a conversão da música, pelos copistas secundários, em uma versão *a cappella*, sempre a quatro vozes; 4) a marca d'água, ainda não descrita em manuscritos musicais brasileiros; 5) a própria notação proporcio-

nal, encontrada, afora este caso, somente no Grupo de Mogi das Cruzes e em [065] ACMSP P 101 C-1. As particularidades musicais, que serão analisadas no decorrer deste trabalho, corroboram tal hipótese, além de ter sido possível identificar várias correspondências entre obras ou seções de obras do MSP com música portuguesa do século XVII.

Apesar de não ter sido possível chegar a uma datação precisa, com base nas características físicas e musicais do documento, as particularidades acima descritas e a análise das composições sugerem que o MSP foi copiado em Portugal no século XVII e não no Brasil durante o século XVIII, como inicialmente suposto.[87]

1.5.3. O Grupo de Mogi das Cruzes

Genericamente codificado, neste trabalho, como 9ª SR/SP-IPHAN [GMC], o Grupo de Mogi das Cruzes (GMC) está constituído de dezessete conjuntos de cópias, em vinte e nove folhas, que esteve arquivado na 9ª Superintendência Regional/São Paulo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, até o final de 1999.[88] Como o nome dessa instituição foi modificado várias vezes, desde a recepção dos manuscritos mogianos, os nomes aqui apresentados valem somente para as datas às quais estão associados, utilizando-se o nome atual nos códigos dos conjuntos.

Os manuscritos foram localizados em 16 de março de 1984, pelo historiador Jaelson Bitran Trindade, então historiador da então 9ª Diretoria Regional (São Paulo e Paraná) do SPHAN/Pró-Memória, hoje 9ª SR/SP-IPHAN, durante estudos referentes ao acervo artístico-religioso da região de Mogi das Cruzes (SP), destinados a subsidiar a criação de um Museu de Arte Sacra ligado à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo dessa cidade. No Arquivo Histórico Municipal de Mogi das Cruzes, Trindade deparou-se com vinte e oito folhas que serviam como preenchimento físico da capa e contracapa de couro do *Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes*, aberto em 11 de maio de 1748, para treslado do antigo, que não foi preservado.[89]

---

[87] Cf.: CASTAGNA, Paulo. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 1, p. 64-79, 1995.
[88] A sede da 9ª SR/SP-IPHAN está situada à R. Baronesa de Itú, 639. CEP 01231-001 - São Paulo - SP
[89] Isaac Grínberg informa, sobre o *Livro de Foral*, que "[...] *Os originais, completamente rotos, foram perdidos há longos anos. Na Prefeitura Municipal de Mogi das Cruzes, no entanto, há cópia fiel do processo, mandada fazer* [...] *em 11 de maio de 1748, pelo Juiz Ordinário Manuel Rodrigues da Cunha.*" Cf.: GRÍNBERG, Isaac. **História de Mogi das Cruzes**. São Paulo: s.ed., 1961. p. 337.

Imediatamente transferidas para a Diretoria Regional, que apoiava a pesquisa de Trindade em Mogi das Cruzes, as vinte e oito folhas passaram por um cuidadoso processo de limpeza e acondicionamento (cada uma delas foi colocada em envelope de papel celofane e em uma pasta de papel cartão), garantindo, assim, sua preservação e estudo. Ressalte-se, apenas, que essa limpeza eliminou, para sempre, uma informação importante, que não foi registrada em 1984: a freqüência do manuseio, ou seja, do uso das folhas (quanto mais manuseadas, mais sujas se apresentam), não existindo mais condições para se saber quais das músicas nela representadas foram mais intensamente manuseadas que outras. Nessa época, o historiador Jurandir de Campos (Mogi das Cruzes) ofereceu à 9ª DR/SP/PR-SPHAN uma folha (classificada, neste trabalho, como f. 04) com as mesmas características daquelas localizadas nas capas do *Livro de Foral*, que informou ter encontrado na cidade, mas não registrando sua origem. A folha foi incorporada ao Grupo, que passou a se constituir, portanto, de vinte e nove folhas.

Especializado em história da arte brasileira, mas sem formação musical ou musicológica, apesar do grande interesse nessa área, Jaelson Trindade solicitou a colaboração do musicólogo Régis Duprat, para complementar metodologicamente o estudo das folhas. Dessa colaboração resultaram os dois primeiros trabalhos publicados sobre o assunto: Trindade propunha, para as folhas, a designação *Grupo de Mogi das Cruzes*, relacionando a documentação à história artística da região e, com base na análise das marcas d'água dos papéis e em informações históricas referentes aos copistas, sugeriu para o Grupo uma datação ao redor da década de 1730;[90] Duprat, por sua vez, realizava uma apreciação das obras representadas, constatando a diferença entre a notação musical empregada nas folhas do Grupo e a notação dos demais exemplos musicais brasileiros conhecidos, mas atribuindo as composições aos próprios copistas das folhas, Faustino Xavier do Prado (c.1708-1800) e Ângelo Xavier do Prado (c.1716-1769), concluindo, assim, estar "antecipada" a história da música no Brasil.[91]

Régis Duprat reimprimiu, em 1985, com alguns acréscimos, seu texto publicado no ano anterior,[92] mas nesse mesmo ano, Duprat e Trindade elaboraram um texto conjunto (baseado nos dois artigos publicados em 1984), que apresentaram em um encontro

---

[90] TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 15-24, 1984.

[91] DUPRAT, Régis. Antecipando a história da música no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** n 20, p. 25-28, 1984.

[92] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985 (Coleção ensaios, v. 8), [Cap I], "As mais antigas folhas de música do Brasil", p. 9-20.

de musicologia de São João del Rei (MG)[93] e em outro de Bruxelas (Bélgica).[94] O conteúdo do GMC, identificado por Régis Duprat nesses trabalhos, foi o seguinte:[95]

> 1. *Bradados a 4 para Domingo de / Ramos e sexta fra da / Payxão / De Faustino do Prado Xavier. Partes de Tiple e Bassuz. Falta a parte de Tenor e a de Alto.*
> 2. *Tractos para as profecias de Sexta fra da Payxam / a 4 / De Fausto do Prado X^{er}.*
> 3. *(Antífona Regina Caeli) sem título; partes de Tiple e Tenor. Faltam Alto e Baixo.*
> 4. *Ex Tratactu (sic, por Tractatu) sancti Augustini / De Angelo do Prado Xavier. Partes de Tiple, Alto, Tenor e Baixo.*
> 5. *Ofício de 4^{a}. fra Sta (Zelus Domus). Parte de Altus.*
> 6. *(Ladainha de Nossa Senhora) sem título, com texto apenas no início dos segmentos. Parte de rabeca.*
> 7. *Matais de incendios (Cantiga ou moda).*

A partir de então, cessaram as publicações científicas desses autores sobre a documentação mogiana, aparecendo, apenas notícias em textos jornalísticos,[96] um verbete na última edição da *Enciclopédia da música brasileira*[97] e a edição (não crítica) de quatro composições, em dezembro de 1999.[98] A partir de 1985, Régis Duprat, "[...] *reservando um aprofundamento e maior abrangência para a edição crítica do material que será executado e gravado* [...],"[99] não publicou novos estudos musicológico sobre a documentação mogiana, mas subsidiou execuções musicais dirigidas por Vítor Gabriel de Araújo desde 1987 (com o Madrigal Vochalis)[100] e desde 1990 (com o Grupo Vocal Tempero ad libitum, do Instituto de Artes da UNESP)[101] das quatro obras transcritas por

---

[93] DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais**. Belo Horizonte, DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII. Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 49-54.

[94] DUPRAT, Régis & TRINDADE, Jaelson. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. **Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amerique Latine du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle:** Boletim do **The Brussels Museum of Musical Instruments**, Bruxelles, n. 16, p. 139-144, 1986.

[95] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. p. 11.

[96] Cf., por exemplo: GIRON, Luís Antônio. As fugas de um mestre. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 abr. 1995, Caderno Mais, p. **5**-11.

[97] **Enciclopédia da música brasileira**: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. p. 836.

[98] DUPRAT, Régis. (org.). **Música sacra paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. 308 p. As obras do Grupo de Mogi das Cruzes incluídas nessa publicação são as seguintes: 1) *Ex tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa), p. 1-7; 2) *Non in die festo* (Bradados da Paixão de Domingo de Ramos), p. 8-16; 3) *Domine audivi* (Primeiro e segundo Tractos de Sexta-feira Santa), p. 17-21; 4) *Regina cœli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal), p. 22-24.

[99] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. p. 16.

[100] O primeiro concerto do Vochalis, no qual as composições do Grupo de Mogi das Cruzes passaram a integrar o repertório, ocorreu em 31/01/1987, na Igreja Pe. José de Anchieta (Pátio do Colégio, São Paulo - SP), durante o encerramento do Primeiro Congresso Brasileiro de Musicologia (São Paulo, 27/01 a 01/02/1987), promovido pela Sociedade Brasileira de Musicologia.

[101] O primeiro concerto do Tempero ad libitum, no qual as composições do Grupo de Mogi das Cruzes passaram a integrar o repertório, ocorreu na Catedral de Mariana (MG), em 30/04/1990. Somente a partir

pesse musicólogo.[102] Até recentemente, foram estas as únicas oportunidades nas quais uma pequena parcela das obras do GMC pôde ser ouvida, permanecendo as demais desconhecidas no meio musical e musicológico até 1996.

Um fato novo ocorreu em 1990. De acordo com uma reportagem publicada nesse ano,[103] o historiador Isaac Grínberg (Mogi das Cruzes) teria localizado sete folhas de música diretamente relacionadas aos papéis recuperados por Jaelson Trindade em 1984, a saber: a parte de Tenor ausente nos Tractos (*Domine audivi*) e nos Bradados (*Non in die festo*) da Paixão de Sexta-feira Santa, a parte de *Altus* ausente na Antífona de Nossa Senhora (*Regina cœli lætare*), as quatro partes vocais ausentes na Ladainha (*Kyrie, eleison*) e uma outra cópia da parte de *Altus* do *Matais de incêndios*. Isaac Grínberg solicitou um exame do material a Régis Duprat, que confirmou a correspondência entre as folhas recém encontradas e os papéis já conhecidos do GMC mas, infelizmente, o trabalho não foi levado adiante. O historiador mogiano não chegou a ceder uma cópia das folhas à então 9ª CR/SP-IPHAN e esta, por sua vez, também não se empenhou em sua obtenção, permanecendo as novas cópias sem estudo, até o presente.[104]

A 9ª SR/SP-IPHAN, em verdade, não manifestou qualquer interesse em relação ao GMC até 1999, não associando a essa documentação o valor de *patrimônio histórico* e preocupando-se exclusivamente com a devolução dos papéis ao Museu Histórico Municipal de Mogi das Cruzes, tarefa que foi concretizada no final desse ano, quando o presente trabalho já estava quase totalmente concluído. O estudo dos manuscritos em

---

desse concerto começou a ser ouvido o *Ex tractatu Sancti Augustini*, cuja autoria Régis Duprat atribuiu a Ângelo do Prado Xavier.

[102] Foram elas: 1) Bradados de Domingo de Ramos (*Non in die festo*); 2) Tractos de Sexta-feira Santa (*Domine, audivi*); 3) Antífona de Nossa Senhora (*Regina cœli lætare*); 4) Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa (*Ex tractatu Sancti Augustini*), este somente a partir do concerto de 30/04/1990, na Catedral de Mariana. As informações referentes às apresentações desses dois grupos foram gentilmente enviadas pelo próprio diretor, Vítor Gabriel de Araújo, que informou, ainda, ter realizado cerca de 100 apresentações dessas obras, entre 1987 e 1999, prestando, assim, inestimável colaboração na divulgação dessas quatro composições do Grupo de Mogi das Cruzes.

[103] CAMARGO, Oswaldo de. A redescoberta do barroco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 03 mar. 1990.

[104] Apesar de serem as folhas encontradas por Isaac Grínberg em 1990 importantíssimas para um melhor conhecimento do Grupo de Mogi das Cruzes, o seu desconhecimento não afeta as conclusões obtidas no presente trabalho. As três composições nelas representadas puderam ser analisadas com base nas partes preservadas na 9ª SR/SP-IPHAN e somente a Ladainha não pôde ser integralmente restaurada, por falta das partes vocais. Essa Ladainha, entretanto, foi composta em *estilo moderno* e, como esta pesquisa versa sobre o *estilo antigo*, a observação da única parte dessa obra integrante do Grupo de Mogi das Cruzes - "*Rabeca*" - foi suficiente para subsidiar as discussões aqui formuladas. As análises físicas realizadas na documentação preservada em São Paulo também propiciaram informações substanciais, mas será necessário, futuramente, integrá-las aos papéis encontrados em 1990. Registre-se, apenas, que foram realizadas algumas tentativas de contato com o historiador Isaac Grínberg - incluindo uma viagem a Mogi das Cruzes em 1998 - que não resultaram sequer em sua localização, tarefa na qual voltarei a me empenhar, após a conclusão desta tese.

questão ocorreu por iniciativa quase exclusiva do historiador Jaelson Trindade, com a colaboração de Régis Duprat, entre 1984-1986.

Embora a colaboração entre Trindade e Duprat, e o próprio projeto de edição crítica de todas as composições do Grupo não obtiveram continuidade, as informações publicadas entre 1984-1986 circularam por todo o país, despertando a curiosidade da comunidade musical e musicológica brasileira. Não era possível, entretanto, um maior conhecimento da música representada nos papéis de Mogi, devido à inexistência de gravações comerciais e de publicações das partituras, audíveis somente em concertos. Mesmo assim, após uma análise preliminar do Manuscrito de Piranga e sua comparação com alguns fac-símiles publicados por Trindade e Duprat, foi possível concluir, em um artigo de 1991, que: "*Existe, portanto, alguma relação entre os conjuntos de Mogi e de Piranga, que será melhor conhecida assim que se publicarem os papéis estudados por Duprat.*"[105]

A partir de 1993, Vítor Gabriel de Araújo passava a incluir, nos concertos públicos do Grupo Vocal Tempero ad libitum, ao lado de composições do GMC, o *Pueri Hebrœrum* (Antífona da Distribuição dos Ramos) - composição anônima do Manuscrito de Piranga,[106] cujo fac-símile e transcrição encontram-se no citado artigo de 1991 - auxiliando a difundir a relação proposta entre a documentação de Mogi e Piranga. Tais investigações, na época dificultadas pela inexistência de uma edição das partituras, acabou sendo iniciada em janeiro de 1993, pelo estudo de cópias do Museu da Música de Mariana,[107] cuja polifonia é praticamente idêntica a duas das quatro composições que vinham sendo publicamente executadas por Vítor Gabriel, estas referidas tanto no catá-

---

[105] CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). **Revista Música**, São Paulo, Depto. de Música da ECA-USP, v. 2, n. 2, p. 116-133, nov. 1991 (esta informação encontra-se na p. 129). Em 1992 tive a satisfação de oferecer um exemplar desse número da revista ao musicólogo Régis Duprat, que, por ocasião de sua interpretação pelo Grupo Vocal Tempero ad libitum, sob a direção de Vítor Gabriel de Araújo em 08/10/1993, ofereceu-me, gentilmente, comentários em relação ao texto.

[106] O primeiro concerto, a partir do qual essa composição passou a integrar o repertório do Grupo Vocal Tempero ad libitum, ocorreu no Anfiteatro de Convenções e Congressos da Universidade de São Paulo em 08/10/1993, na abertura do X Painel FUNARTE de Regência CORAL - IBAC/USP.

[107] São estas as cópias: 1) os Bradados (Turbas) da Paixão da Missa de Domingo de Ramos de [085] MMM BC SS-01 [M-1 (I)], [085] MMM BC SS-01 [M-2 (H)], [085] MMM BL SS-01 [M-1 (I)], [085] MMM BL SS-10 [M-3 (B)] e [085] MMM MA SS-05 [M-2 (B)]; 2) os Tractos da Missa dos Catecúmenos de Sexta-feira Santa, em [028] MMM MA SS-16 [M-2 V-1/V-2 (A)].

logo *O ciclo do ouro*,[108] quanto no trabalho de Régis Duprat e Jaelson Trindade (1986).[109]

Em 1995, já era possível perceber maior relação entre os estilos empregados no Manuscrito de Piranga e no Grupo de Mogi das Cruzes, o que levou, em um artigo impresso nesse ano, à suposição de que Faustino e Ângelo do Prado Xavier poderiam não ser os autores das composições do grupo mogiano e à conecção das obras representadas nesses documentos com a música portuguesa do século XVII:[110]

> "[...] *o* Grupo de Mogi das Cruzes *e o* Manuscrito de Piranga, *copiados em notação proporcional, provavelmente na primeira metade do século XVIII, abrem a possibilidade de relação entre a prática musical brasileira desse período e o repertório português do século XVII, existindo também a suposição de autoria portuguesa dessas obras. Esses manuscritos, importantes para o esclarecimento de questões ligadas à música religiosa brasileira e portuguesa dos séculos XVII e XVIII apresentam, no que tange à questão da autoria, um problema quase que apenas de cunho geográfico, tal é a semelhança das peças copiadas com certo tipo de música seiscentista portuguesa.*"

Foi a partir dessa perspectiva e da necessidade de um estudo mais amplo do *estilo antigo*, para a compreensão das questões envolvidas na documentação referida, que surgiu, em 1995, o projeto de pesquisa que culminou no presente trabalho. Observando algumas diferenças entre as cópias do Museu da Música e as versões executadas por Vítor Gabriel, mas, principalmente, necessitando examinar as particularidades estilísticas e notacionais dos manuscritos recuperados em 1984, tornava-se imprescindível um contato direto com os originais do GMC, para a obtenção de um conhecimento não apenas artístico, mas, principalmente, científico dessas composições.[111]

---

[108] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 255-257 e 261 (Turbas), p. 269 (Tractos).

[109] DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. p. 53. Os autores citam apenas as cópias dos Tractos, referidos no catálogo *O ciclo do ouro* (vide supra), p. 269, além de uma cópia da mesma composição da Orquestra Lira Sanjoanense, catalogada em *O ciclo do ouro* na p. 217 (o correto é 271) que, após sua consulta, em 1997, foi classificada, neste trabalho, como [028] OLS, sem cód. - II (A).

[110] CASTAGNA, Paulo. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 1, p. 64-79, 1995.

[111] Quando fui apresentado a Jaelson Trindade, após uma conferência no Instituto de Estudos Brasileiros da USP em 22 de maio de 1995, manifestei a importância do estudo da documentação arquivada na então 9ª Coordenadoria Regional/São Paulo do IPHAN, para a discussão das hipóteses levantadas, o qual, gentilmente, forneceu todas as informações necessárias para sua consulta.

O exame dos manuscritos do GMC, para o presente trabalho, iniciou-se somente em novembro de 1995, em cuja oportunidade foi possível perceber que a complexidade do material era bem maior do que se poderia imaginar, com base nos trabalhos publicados por Jaelson Trindade e Régis Duprat.[112] A partir desse estudo, surgiu uma nova classificação para as obras representadas no GMC, que pode ser observada no quadro 7. O Os conjuntos do GMC foram divididos em oito subgrupos, para reunir aqueles que contivessem as mesmas obras.

Quadro 7. Unidades musicais permutáveis no Grupo de Mogi das Cruzes.

Sub-grupos	**Unidades musicais permutáveis**	**Claves**	**Armadura**	**Conjuntos**			
				C-1	**C-2**	**C-3**	**C-4**
GMC 1	A [**085**] - Turbas da Paixão de Dom. de Ramos	Baixas	Si β	[B]	S	A	B
	B [**065**] - Turbas da Paixão de 6ª Feira	Baixas	Si β	[B]	S	A	B
GMC 2	A [**144**] - 1ª Antífona das Matinas de 5ª Feira	Alta	Si β	**C-Un**: A			
	B [**061**] - 1ª Lição das Matinas de 5ª Feira	Baixa	ν	**C-Un**: A			
	C [**059**] - Responsórios das Matinas de 5ª Feira	Baixa	ν	**C-Un**: A			
GMC 3	[**037**] 4ª Lição das Matinas de 5ª Feira	Altas	Si β	**C-Un**: SATB			
GMC 4	A [**028**] - 1º e 2º Tractos de 6ª Feira	Altas	ν	S	A	TB	TB
	B [**092**] - Proêmio da Paixão de 6ª Feira	Altas	ν	-	-	-	TB
	C [**124**] - Ditos de Cristo e Turbas de 6ª Feira	Altas	ν	-	-	-	TB
	D [**050**] - Procissão do Enterro - Estribilho	Altas	ν	-	-	-	TB
	E [**123**] - Procissão do Enterro - 1ª parte	Altas	ν	-	-	-	TB
	F [**133**] - Procissão do Enterro - 2ª parte	Altas	ν	-	-	-	TB
GMC 5	[**069**] Turbas da Paixão de 6ª Feira	Alta	Si ν	**C-Un**: S			
GMC 6	[**126**] Antífona de N. Senhora do Tempo Pascal	Altas	Si ν	**C-Un**: ST			
GMC 7	[**187**] [Ladainha de Todos os Santos?]	violino	Fá #	**C-Un**: vl			
GMC 8	[**193**] [Cantiga ou vilancico para o Natal?]	Baixas	Si β	S[1]	S^2	A	T

A primeira constatação, a partir das análises realizadas, foi a existência, no GMC, de um conteúdo bastante diferente daquele descrito por Régis Duprat entre 1984-1986. Enquanto Duprat informava que "*São cerca de 40 folhas de papel contendo seis diferentes peças religiosas e uma profana de pelo menos dois autores nominalmente citados*",[113] o exame dos manuscritos revelou a existência de apenas vinte e nove folhas (e não cerca de quarenta), contendo dezesseis (e não sete) peças diferentes (no caso, UMPs), com indicações de cópia (e não de composição), somente do texto (e não da música), realizadas por três (e não dois) copistas do texto nominalmente citados, além

[112] Evidenciava-se, naquele momento, a necessidade de um contato mais intenso com a documentação e, por isso, solicitei oficialmente à 9ª CR/SP-IPHAN a permissão para consultar periodicamente e transcrever os manuscritos durante o ano de 1996, a qual foi aceita, também oficialmente.
[113] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. p. 11.

de sete outros copistas do texto e dezesseis copistas musicais não identificados, que, em momento algum, foram referidos por Duprat ou Trindade.

Os textos publicados entre 1984-1986 apresentaram, portanto, uma visão bastante incompleta das folhas de música encontradas nas capas do *Livro de Foral*. Tais trabalhos preocuparam-se, essencialmente, com o repertório que figurava na documentação, sem atentar para os detalhes cujo exame permitiria associá-los a fatores mais amplos da prática musical religiosa brasileira. As obras que não possuíam todas as partes vocais acabaram recebendo menor atenção, pois não poderiam ser impressas ou apresentadas em concertos públicos, únicos objetivos das ações efetivamente verificadas a partir de 1986.

Paralelamente, enquanto Régis Duprat concluía, em 1985, que "[...] *tal música constitui amostra eloqüente do que se produziria nos grandes centros do Brasil colonial* [...]",[114] a análise das obras, realizada em 1996, apontava para uma origem principalmente portuguesa das composições (quatro correspondências puderam ser comprovadas, até o momento) e, portanto, não de música necessariamente *produzida*, mas principalmente *copiada* e *praticada* no Brasil.[115]

Duprat não chegou a se referir, em suas publicações anteriores a 1998, ao terceiro copista, Timóteo Leme [do Prado],[116] e não detectou a existência do Proêmio da Paixão e dos Ditos de Cristo e Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa de [092/124] [GMC 4 (B/C)], das unidades funcionais da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa de [050/123/133] [GMC 4 (D/E/F)] e de uma segunda composição para as Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa em [069] [GMC 5]. A omissão de Timóteo Leme e das obras acima referidas provavelmente decorreu da não consideração das folhas 17-22, justamente aquelas nas quais figuram dois gêneros musicais exclusivos da tradição portuguesa (na Europa ou nas colônias) - os Ditos de Cristo e a Procissão do Enterro - representando, o primeiro deles, a única ocorrência até agora documentada no Brasil.

Talvez Duprat quisesse aludir, em seus textos, não exatamente a "*cerca de 40 folhas*", mas a 'cerca de quarenta páginas'. De fato, esse musicólogo não se referiu às folhas 17-22, como vimos acima, mas também não citou as folhas 4 e 5, que contém o "*Altus*" dos Bradados (Turbas) da Paixão de Domingo de Ramos e de Sexta-feira Santa, de acordo com a menção publicada sobre tais obras: "*1. Bradados a 4 para Domingo de*

---

[114] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. p. 16.
[115] Compreende-se, aqui, a expressão *prática musical religiosa*, adotada no título do presente trabalho.
[116] Duprat citou Timóteo Leme somente em 1998. Cf.: **Enciclopédia da música brasileira**. 1998, p. 836.

/ Ramos e sexta fra da / Payxão / De Faustino do Prado Xavier. Partes de Tiple e Bassuz. Falta a parte de Tenor e a de Alto".[117] Por um lado, entre as vinte e nove folhas existem quinze páginas em branco (verso das f. 3, 5, 9-11, 13-15, 22-24, 26-29) e quatro páginas utilizadas como frontispício (f. 1r, 12v, 16v e 21v), totalizando trinta e nove páginas com música e quatro com os frontispícios, ou seja, *cerca de quarenta páginas*. Por outro, Duprat não consultou as folhas 4-5 e 17-22, referindo-se, portanto, a vinte e uma das folhas, ou seja, *cerca de quarenta páginas*.

Embora possa parecer um detalhe sem significado, a observação de "*cerca de 40 folhas*", se fosse correta, representaria um substancial acréscimo de informações no GMC, em relação às vinte e nove folhas existentes. Como esse número foi bastante divulgado no meio musicológico brasileiro e internacional e mesmo em reportagens e concertos, estabeleceu-se a expectativa de uma quantidade de informações cerca de 50% superior ao que realmente existe no Grupo. Paralelamente, Régis Duprat informou a existência de uma quantidade menor de obras e copistas, em relação ao número que realmente existe na documentação mogiana, inibindo a expectativa nesse setor. Por uma razão científica, é necessário, portanto, corrigir tais informações junto ao meio musicológico, esperando que estas possam estimular novas abordagens em relação ao GMC.

A interrupção dos trabalhos, dez anos antes da apresentação desta nova perspectiva de análise, além da possibilidade de reiniciar, novamente com respaldo musicológico, os estudos referentes ao GMC, motivou o estabelecimento de nova colaboração com Jaelson Trindade, a partir de 1996. O primeiro resultado desse intercâmbio foi a elaboração de um artigo conjunto em 1996,[118] no qual as composições representadas no Grupo foram associadas à designação "*música pré-barroca luso-americana*" e ao estilo musical maneirista português do século XVII. No presente trabalho, entretanto, foi abandonada a expressão "*pré-barroca*", devido à sua imprecisão e ao inevitável significado de "em direção ao barroco".[119]

---

[117] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. p. 11.

[118] TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos**, La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997. Esse texto também foi enviado, com pequenas alterações, para o n. 2 da *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia* (São Paulo) que, por descuido editorial, foi publicado com sérias mutilações, entre elas, o corte ou supressão do texto (e não dos números de referência) das notas de rodapé n. 17-21 e n. 36-42, que foram integralmente impressas na publicação boliviana. Por razões técnicas, o n. 7 da revista *Data* acabou sendo publicado somente em 1997, mas este contém, em verdade, a primeira versão do texto e, desta feita, corretamente impresso. Cf.: TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 2, p. 12-33, 1996.

[119] Decisiva, neste aspecto, foi a contribuição do Orientador deste trabalho, Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, que apontou a inconsistência da designação "pré-barroca" para esse repertório.

Na publicação de 1996 foi questionada a autoria das composições, sugerida por Trindade e Duprat em 1984, e proposta a discussão acerca da função profana ou religiosa do *Matais de incêndios* [193] [GMC 8], além de ter sido apresentada, pela primeira vez, a transcrição dos *incipit* musicais das obras, para permitir sua possível correspondência com outras cópias ibéricas ou americanas. Além de novos dados históricos sobre a documentação e uma nova descrição das obras (incluindo aquelas omitidas por Régis Duprat), o trabalho apresentou a primeira relação de similaridade entre uma composição representada no Grupo - as Turbas de [085] GMC 1 (A) - e a música de um manuscrito português, no caso, os "*Ditos das Turbas para Domingo de Ramos*", do Arquivo das Músicas da Sé de Évora.[120]

A publicação de 1996 apresentou, na verdade, uma pequena parcela das informações decorrentes do exame da documentação arquivada na 9ª CR/SP-IPHAN, e teve como principal finalidade estimular um maior debate em torno desses manuscritos.[121] Tais exames não serão apresentados neste trabalho, em virtude de seu caráter técnico, mas as principais conclusões decorrentes dos mesmos encontram-se no item 2.7.13.

---

[120] Manuscrito da Sé de Évora, catalogado como "*Turbas da Paixão segundo S. Mateus a 4*", Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, "Outra Música da Semana Santa", Manuscrito n. 30 (autor anônimo). Cf. ALEGRIA, José Augusto. **Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p. 56 e "incipit" musical, p. 97.

[121] Essa colaboração, entretanto, foi interrompida entre janeiro de 1997 e maio de 1999, devido à permanência de Jaelson Trindade em Coimbra (Portugal) para a conclusão de sua tese de doutoramento (embora tenha sido reiniciada em 1999, com a discussão de futuros projetos relativos aos papéis mogianos). A partir de 1997, o trabalho prosseguiu com base nas informações levantadas na 9ª CR/SP-IPHAN durante o ano anterior, visando, mais objetivamente, sua correlação com os demais documentos e composições em *estilo antigo* estudadas neste trabalho.

1.6. Debate historiográfico

1.6.1. Herança portuguesa

Os autores portugueses, no século XIX, não exibiram uma compreensão clara acerca do *estilo antigo*, apesar de reconhecerem modificações estilísticas durante os séculos e verificar a coexistência de estilos diferentes em sua época. Tais estilos, entretanto, nem sempre foram compreendidos com base em razões históricas, funcionais ou mesmo litúrgicas, sendo mais freqüentemente relacionados a aspectos biográficos.

Rafael Coelho Machado (1814-1887), nascido em Portugal e estabelecido como professor no Rio de Janeiro desde 1835, publicou em 1842 o primeiro dicionário musical escrito no Brasil, o qual recebeu a segunda edição em 1855, a terceira em c.1865 e a quarta em 1909. Coelho Machado não abordou a evolução dos estilos na música sacra com interesse histórico, mas sim para constatar "*o progresso da arte*" e, com isso, compreender "*a superioridade em que hoje ela se acha*".[122] Mesmo assim, Coelho Machado observava a existência, no Rio de Janeiro em 1842, de duas maneiras distintas de composição, que denominou "*música severa*" e "*música livre*". O autor associou à música religiosa somente o primeiro, apesar de grande parte da música sacra estar constituída de recursos oriundos da música teatral e de outros gêneros, nos quais era comum "*fazer brilhar os instrumentos e as vozes*":[123]

> "*Quanto à composição, temos presentemente dois gêneros de musica que se denominam:* musica severa *e* musica livre. *A primeira consiste em que se observe rigorosamente todas as regras da harmonia; as produções deste gênero são pela maior parte as musicas de Igreja, os cânons, as fugas, e finalmente, as musicas de estudo. A segunda é a que admite certas* licenças *permitidas pelos últimos professores de composição; estas licenças que alguns julgam ilimitadas, são prescritas nos tratados modernos de harmonia, e só concedidas em certas produções, como são: a música militar, a musica de salão e a musica teatral; também*

[122] Este é o fragmento no qual Coelho Machado manifesta sua concepção evolucionista da música sacra européia: "*Estudando-se porém as composições desses mestres, incluindo mesmo Palestrina, Allegri, Marcello, Pergolesi e outros muitos até aos nossos dias, vê-se que, de século em século, eles vêm acompanhando o progresso da arte, embora em um caracter* sui generis; *nem lhes era possível estacionar quando o gosto popular, arrastado pelos melhoramentos da arte, marchava a passos rápidos para a superioridade em que hoje ela se acha. Demais, se os Santos Padres lançaram mão da música para atrair com mais facilidade os fieis aos templos, era lógico que se contemporizasse com o gosto popular, lisonjeando-o dentro de limites razoáveis.*" Cf.: MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionario musical**: [...]; Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909. Verbete "Sacro", p. 199.

[123] Idem. Ibidem. Verbete "Musica", p. 130.

> *entram neste numero os concertos, solos, romances, rondós e todas aquelas composições em que é preciso fazer brilhar os instrumentos e as vozes*"

Ao estudar os estilos da música religiosa em voga, Coelho Machado identificava um tipo de música "*quase toda composta de notas brancas, formando uma sucessão de acordes que fatigam o ouvido por sua constante monotonia*", que o autor contrapôs ao "*estilo moderno*". Essas idéias correspondem às mais antigas referências publicadas no Brasil sobre o *estilo antigo* e o *estilo moderno*, embora a primeira designação não tenha sido explicitada pelo autor.[124] O fato de Coelho Machado ter reconhecido, no aqui denominado *estilo antigo*, uma sucessão de acordes "*que fatigam o ouvido*", demonstra que este, na década de 1840, já não atraía muito a atenção dos teóricos:

> "*Os defensores do gênero sacro não concordam no caracter que rigorosamente deve ele guardar.*
>
> *Uns querem o canto gregoriano, simples e puro, outros exigem esta musica quase toda composta de notas brancas, formando uma sucessão de acordes que fatigam o ouvido por sua constante monotonia; outros, finalmente, adotam o estilo moderno, porém despido de floreios e requebros próprios a excitar pensamentos mundanos.*"

As designações estilísticas foram bastante variadas no século XIX. O musicólogo português Joaquim de Vasconcelos, por exemplo, referia-se, em 1870, a três estilos históricos na música sacra, informando que "*descobrimos em assuntos religiosos três métodos distintos de interpretação musical*": 1) "*hierático ou canônico*"; 2) "*humano*"; 3) "*de transição*". Classificando, sob os conceitos de "*estilo hierático*" ou "*canônico*", a "*imitação das formas adotadas durante a Idade Média à Renascença*" - definição próxima ao que hoje se entende por *estilo antigo* - o autor informa que "*Giovanni Pierluigi da Palestrina é a mais alta expressão deste estilo.*"[125]

Outro musicólogo português, Ernesto Vieira, embora não associasse com precisão os estilos às suas épocas, já diferenciava (em 1899) o *estilo flamengo* do *estilo palestriniano* e o *estilo moderno* do *estilo polifônico*, a última definição também próxima do *estilo antigo*:[126]

---

[124] Idem. Ibidem. Verbete "Sacro", p. 198.

[125] VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 1, p. 22-23.

[126] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical** [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 230

"[...] *Em relação às épocas, nota-se: o* estilo flamengo, *que era o estilo dos contrapontistas dos séculos XV, XVI e XVII; o* estilo de Palestrina, *que foi uma feliz modificação daquele: o* estilo moderno *em que a harmonia sobreleva o contraponto. Modernamente classifica-se de* estilo polifônico *o contraponto, que é hoje tratado duma maneira secundária e por incidente.*"

Rafael Coelho Machado, Joaquim de Vasconcelos e Ernesto Vieira reconhecem, portanto, a existência do aqui denominado *estilo antigo*, mas manifestam, simultaneamente, o desconhecimento e o desinteresse por esse estilo. Tal fato deve-se, essencialmente, à inexistência, no século XIX, de um substancial acervo de informações sobre a produção musical dos séculos passados e à grande predominância do *estilo moderno* na prática musical católica desse período (ver item 2.9.2), fatores que acabaram condicionando a abordagem dos autores citados.

1.6.2. Estilos históricos na música religiosa brasileira

A partir do primeiro trabalho significativo sobre a música religiosa mineira, por Francisco Curt Lange (1946),[127] dois termos começaram a ser utilizados com freqüência: *colonial* e *barroco*. Transferidos para a música religiosa encontrada em outros países americanos, essas designações, utilizadas até o presente, visam reduzir a concepções bastante restritas - históricas e estilísticas - um tipo de música cuja evolução atravessou vários períodos e manifestou a existência simultânea de diversos estilos.

A concepção de uma música religiosa *colonial* resultou principalmente de uma oposição à historiografia nacionalista e da predileção pelo estudo de obras contemporâneas ou similares à música européia do séc. XVIII, as quais despertavam um interesse cada vez maior no Brasil.[128] É possível reconhecer, ainda, nessa concepção, a interferência do gosto musical na escolha do repertório estudado[129] - o que Giulio Argan defi-

---

[127] LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro: ano 6, n. 6, p. 409-494, abr. 1946.
[128] Entre outras iniciativas, pode-se destacar a execução entre 1935-1977, pela Sociedade Bach (São Paulo), sob a direção artística de Martin Braunwieser, de composições européias dos séculos XVII e XVIII, muitas delas até então nunca ouvidas no Brasil. Cf.: CARLINI, Álvaro. Apóstolos de J. S. Bach em São Paulo. **ARTEunesp**, São Paulo, n. 13, p. 119-132, 1997.
[129] Cf.: IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

niu como “estética idealista”[130] (ver item 1.4.2) - e uma falta de recursos teóricos para a investigação das questões religiosas envolvidas em tais obras.

De fato, Curt Lange pretendia demonstrar a existência, em Minas Gerais, de uma atividade musical “erudita” em períodos anteriores ao marco nacionalista da Independência (1822), mas a concentração de seus trabalhos no século XVIII e inícios do século XIX não lhe permitiu compreender os fatores comuns que existiram na prática musical religiosa brasileira dos séculos XVI a XX.

A conjunção dessas tendências resultou no excessivo destaque de questões que nem sempre eram as determinantes na música religiosa, com a valorização de aspectos cronológicos ou de qualidade e, consequentemente, a menor consideração de aspectos litúrgicos, sociais, históricos e estilísticos. A visão que se construiu da música religiosa brasileira anterior ao século XX foi, assim, uma visão idealizada, que excluía várias manifestações, estilos e períodos históricos, que não interessavam aos objetivos e mesmo ao gosto pessoal dos pesquisadores. A concentração das atenções no período colonial foi tão grande que, freqüentemente, os autores se referiram à música mineira dessa fase apenas enquanto “música mineira” ou “compositores mineiros”, como se não houvesse música ou compositores mineiros em outros períodos.

O maior problema, em relação a essa abordagem restrita da música religiosa, foi a procura de uma definição estilística única para a música “colonial”, de maneira a conferir-lhe o mesmo “status” que possuíam os estilos musicais europeus, notadamente aqueles referentes à música instrumental e profana. Com isso, as diferenças estilísticas coevas passavam a ser ignoradas, ou consideradas mera decorrência da personalidade dos compositores atuantes no período.

A ênfase na qualificação da música “colonial” brasileira enquanto “barroca” foi, inicialmente, conseqüência de sua associação com a música européia anterior à segunda metade do século XVIII que, à época das primeiras pesquisas de Curt Lange, também chegava ao Brasil como resultado de pesquisas musicológicas européias.[131] Quando a música “colonial” passou a ser ouvida (na década de 1960) e comparada aos exemplos coevos europeus, a designação “barroca” começou a ser rejeitada pelos autores nela interessados, os quais, entretanto, demonstraram grande dificuldade na proposição de novos termos. Maria da Conceição Rezende Fonseca, por exemplo, já afirmava, em

---

[130] ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**: tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Cap. 3 (A arte no contexto da cultura moderna), p. 87.
[131] Cf.: CARLINI, Álvaro. op. cit., p. 119-132.

1971: "[...] *Há um pouco de impropriedade na expressão 'barroco' associada às obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Ignacio Parreira Neves e Francisco Gomes da Rocha, as quatro figuras de maior projeção reveladas pelas pesquisas de Curt Lange.*"[132]

O próprio Curt Lange passou, então, a considerar novas designações estilísticas para a "música mineira", mas ainda preocupado em associar a aparência das obras estudadas à terminologia estabelecida para a música européia. Em um texto de 1979, o autor utilizou os termos "*barroco tardio*", "*rococó*" e "*pré-classicismo*":[133]

> "*Com efeito, quando o barroco hispano-americano declinou, a América Latina teve mais um fabuloso desenvolvimento em Minas Gerais, o maior de todos, pela sua singularidade no aspecto étnico, pela sua homogeneidade e concentração numa só capitania e pela linguagem original e ao mesmo tempo contemporânea dos seus compositores, que se achavam orientados inicialmente num estilo barroco tardio, para logo evoluir conforme com o sentir da Europa, através do rococó a um pré-classicismo bem definido. Lamentavelmente, não possuímos a produção que se deu na primeira parte do século XVIII e pouca documentação musical da segunda, se compararmos a intensidade deste movimento e a criatividade dos seus compositores mais representativos.*"

O desconhecimento, na época, de grande parte das questões ligadas à prática musical portuguesa anterior ao século XX, gerou a associação da música "mineira" exclusivamente com a produção centro-européia do século XVIII. Em 1979, Curt Lange afirmava: "*Também estou absolutamente convencido de que os compositores mineiros buscavam a sua inspiração, para não dizer aprendizagem, da região pangermânica, e não da Itália.* [...]"[134] Embora possa ter havido, nessa fase, a recepção de obras e técnicas originárias de regiões alemãs e austríacas, não estava sendo considerada a relação musical entre a colônia e a metrópole, que era, efetivamente, a dominante, na transmissão do repertório religioso.

Em 1982, Curt Lange mencionava o "*estilo galante*", ao lado de "*rococó*" e "*pré-classicismo*", como designação estilística para a produção dos "*compositores mineiros de relevância*", que acreditava serem "*mais velhos*" que José Maurício Nunes

---

[132] REZENDE FONSECA, Maria da Conceição. A atividade musical do século XVIII na Capitania geral das Minas Gerais. **Boletim da Biblioteca Pública de Minas Gerais** "**Prof. Luís de Bessa**", Belo Horizonte, n. 2, p. 41-54, 1971. Esta informação encontra-se na p. 41.
[133] LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [**I**] **Seminário sobre a cultura mineira no período colonial**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 25-26.
[134] Idem. Ibidem. p. 44.

Garcia (1767-1830). A tendência na abordagem de um passado idealizado, a insistência na procura de um único grupo estilístico e a falta de uma compreensão mais ampla da música religiosa dos séculos XVIII e XIX geraram resultados confusos e bastante subjetivos:[135]

> "[...] *Os compositores mineiros de relevância eram mais velhos que o Padre José Maurício, portadores do estilo galante, do 'gemischter Geschmack' (do gosto misturado), pois houve alguns aderentes aos meus trabalhos que descobriram a presença do 'Rococó' nas obras por nós salvadas e restauradas. Este gosto misturado ocupa um lugar entre as últimas manifestações de Händel, J. S. Bach e Telemann e o pré-classicismo com perfis já nitidamente fixados para os moldes posteriores, definitivos do classicismo que atinge o Padre José Maurício. Em geral, devemos ter cuidado com o julgamento da produção mineira e carioca, porquanto a origem essencial lhe veio tanto da Itália como da Alemanha.* [...] *Acaso não sentimos em Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Parreiras Neves e Marcos Coelho Neto influências nitidamente germânicas e, em particular mozartianas? Tenho combatido, desde o instante das primeiras análises das obras restauradas, a expressão 'Música Barroca Mineira', em total discordância com a realidade, empregada às vezes por pessoas que nada entendem de estilos musicais.*"

A tendência na procura de um estilo único na produção "colonial" mineira acabou inibindo a compreensão dos estilos que coexistiram nos séculos XVIII e XIX, particularmente quando o debate envolvia música em *estilo antigo*. Willy Corrêa de Oliveira, por exemplo, ao analisar o *Bajulans* de [010] OLS sem cód. - VI e o *Popule meus* de [206] de OLS sem cód. - VI, - o primeiro em *estilo antigo* e o segundo em *estilo moderno* - concluía, em 1979, que as diferenças estilísticas entre as duas obras eram decorrentes da personalidade "multifária" do compositor e não de um fenômeno mais amplo, que envolveu a coexistência dos dois estilos nesse período.[136]

Em trabalho de 1991 foi possível apresentar uma análise simples do referido *Bajulans*, enquanto representante de um estilo diferente e cronologicamente anterior ao estilo conhecido da maior parte das composições brasileiras da segunda metade do século XVIII.[137] Em 1992, Maurício Dottori também sugeria ser esse *Bajulans* uma peça "*de*

---

[135] LANGE, Francisco Curt. **História da música na Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982 (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8), p. 167-168.

[136] OLIVEIRA, Willy Corrêa de. O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (músico mineiro do século XVIII). **Barroco**, Belo Horizonte, n. 10, p. 61-87, 1978/1979.

[137] CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v. 1, p. 193-195.

estilo certamente anterior a 1750", o que procurou demonstrar pela comparação deste com um outro *Bajulans*, composto por Manoel Dias de Oliveira, para oito vozes, flautas, trompas e baixo.[138]

Uma informação de Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887) no frontispício dos manuscritos[139] tem sido utilizada nos meios musicais para atribuição de autoria dessa composição a Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813), o mestre que Hermenegildo indica ser o compositor do *Popule meus* do mesmo manuscrito, em [206] OLS sem cód. - VI (B). Rubens Ricciardi, em um texto de 1997, ao tentar opor-se às idéias de Maurício Dottori, para defender a autoria de Manoel Dias, desviava-se do plano analítico para um campo meramente subjetivo: "*O* Bajulans, *contudo, em nada* [sic] *tem de antigo se comparado a outras obras do mesmo autor*." [140]

Foi, entretanto, a presença do estilo *barroco* na música brasileira que continuou a ser debatida até recentemente. Régis Duprat, em 1990, manifestando a mesma opinião apresentada por Maria da Conceição Rezende Fonseca em 1971,[141] informava: "*A expressão 'barroco' não se adequa com inteira propriedade ao conteúdo musical das obras do período colonial brasileiro.*"[142] O próprio Duprat, entretanto, utilizava o termo *barroco* em 1995, para explicar particularidades da produção musical de André da Silva Gomes (1752-1844), afirmando: "*O contínuo caminha de forma barroca, com cifrado abundante* [...]".[143]

Guilherme Werlang, em 1991, mantinha a mesma tendência na procura de um estilo único, acreditando que "[...] *no Ciclo do Ouro em Minas Gerais, até onde vai o nosso conhecimento, a música do início ao fim é pré-clássica, e o desenvolvimento das demais artes é inteiramente diverso, seja rococó ou barroco, e de um justamente nomeado Barroco Mineiro*.[144] O mesmo autor desconsiderou a possibilidade de existência,

---

[138] DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1992. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 24.

[139] [010] OLS sem cód. - VI (A) [C-Un] - "*Motete Bajulans sibi Crucem= e Populemeus / Com aCompanhamento de Baixo. / Pello Capp^{m} Manoel Dias d'Oliv^{a} / Pertençe a / Hermenegildo J^{e} de Souza Trindade*" [outra caligrafia:] "*Joze da Trindade Lima / H de Souza Trindade / Motete / Bajulans sibi Crucem. / Pertençe a Herminigildo J^{e} de Sousa Trindade*". Sem indicação de copistas, sem local [final do séc XVIII (*Bajulans sibi Crucem*) e início do séc. XIX (*Popule meus*)]: parts de **SATB**, **bx.**

[140] RICCIARDI, Rubens. Motetos Bajulans e Popule meus de Manoel Dias de Oliveira. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. Goiânia: Universidade Federal de Goiás / Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação / Escola de Música, 1997. p. 275-284.

[141] REZENDE FONSECA. Op. cit., 1971. p. 41.

[142] DUPRAT, Régis. Música e mito. Barroco no período colonial. **ARTE unesp**, São Paulo, n. 6, p. 61-67, 1990. Esta informação encontra-se na p. 61.

[143] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. p. 82.

[144] WERLANG, Guilherme. Estilo e personalidade na música do ciclo do ouro em Minas Gerais. **Revista de Música Latino Americana / Latin American Music Review**, Austin, v. 12, n. 2, p. 195, fall/win. 1991.

nos acervos mineiros, de música escrita em estilo diferente do "pré-clássico", ao afirmar que "[...] *com exceção de uma antífona atribuída ao Pe. Manoel Cabral Camello, a música anterior a 1750 em Minas Gerais não chegou ao século XX, de acordo com o que foi apurado até hoje*".[145] Mas o que significaria "*a música anterior a 1750 em Minas Gerais*"? Tratar-se-ía da música praticada (cantada, tocada, copiada) no período anterior a 1750 ou da música efetivamente composta em Minas Gerais antes dessa data?

Os trabalhos mais significativos sobre a questão estilística da música mineira, ainda interessados na produção do período colonial, surgiram a partir de 1989. Sílvio Augusto Crespo Filho apresentou, nesse ano, as primeiras publicações preocupadas com o estilo de obras do século XVIII, nestas identificando características barrocas e clássicas.[146] Em um artigo de 1990, Crespo Filho identificou os dois estilos no Hino *Maria Mater Gratiæ*, de Marcos Coelho Neto, publicado por Curt Lange a partir de cópia de 1789:[147] "*A expressão é barroca, mas a forma é clássica na simetria tonal (plano das modulações) e desenvolvimento temático*".[148] Crespo Filho, em um artigo de 1993 sobre a Antífona *Virgo prudentissima* (da *Novena de Nossa Senhora do Pilar* de Francisco Gomes da Rocha, também publicado por Curt Lange a partir de cópia de 1789),[149] identificou os mesmos fatores: "*A textura é toda clássica e a introdução instrumental já soa alegremente haydniana.*"[150]

Em 1990, Sílvio Ferraz e Maurício Dottori retomavam a expressão "*barroco mineiro*", ao comparar obras de Manoel Dias de Oliveira e de David Perez (Nápoles, 1711 - Lisboa, 1779 ou 1780).[151] Dottori, no mesmo ano, defendia a utilização do termo *barroco*, também em relação a composições religiosas mineiras das primeiras décadas do século XIX, com o argumento de serem impróprias as outras designações estilísticas

[145] Idem. Ibidem., p. 192
[146] CRESPO Filho, Sílvio Augusto. 1) Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no Século XVIII. São Paulo, 1989. Tese (Doutoramento) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; 2) A música colonial mineira: aspectos do estilo. **Comunicações e Artes**. São Paulo, ECA/USP. v. 14, n. 10, p. 30-37. 1989.
[147] COELHO NETO, Marcos. *Maria mater gratiæ*. In: LANGE, Francisco Curt. **Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil**: Hallazgo, Restauración y Prólogo, Francisco Curt Lange. Tomo I. Mendoza: Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, 1951. p. 19-32.
[148] CRESPO, Sílvio. O *Himno a 4* de Marcos Coelho Netto: uma análise. **Revista Música**, São Paulo: v. 1, n. 2, p. 69-78, nov. 1990.
[149] GOMES DA ROCHA, Francisco. **Novena de N. Senhora do Pilar**. In: LANGE, Francisco Curt. **Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil**. p. 33-102.
[150] CRESPO Filho, Sílvio Augusto. A antífona Virgo Prudentíssima de Francisco Gomes da Rocha. **Revista Música**, São Paulo: v. 4, n. 2, p. 131-156, nov. 1993.
[151] FERRAZ, Silvio & DOTTORI, Maurício. Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez. Uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 42, n. 9, p. 662-669, set. 1990.

já propostas. A conclusão foi inicialmente obtida pela análise de uma Ladainha de João de Deus de Castro Lobo:[152]

> "[...] *João de Deus trata aqui a tonalidade pela sua negação, dando preferência a relações entre os tons que enfraquecem a tônica, na direção da subdominante, ou que ampliam pouco a tensão, como as modulações para o relativo menor. Isto o diferencia fundamentalmente de todos os modelos pré-clássicos, clássicos ou pré-românticos que, supostamente, lhe serviram, pois que estes caminhavam na direção da música abstrata através da valorização das relações de dominante, enquanto à estética de João de Deus de Castro Lobo interessava sobretudo a interdependência do texto poético.*"

Maurício Dottori, na dissertação de mestrado "Ensaio sobre a música colonial mineira" (1992),[153] reuniu elementos para subsidiar a rejeição das designações anteriormente propostas, tendendo a caracterizar a música religiosa produzida nesse período como *barroca*. Com esse enfoque, Dottori analisou um moteto de Manoel Dias de Oliveira, nele reconhecendo *figuræ* musicais típicas do "*período barroco*".[154]

Em meio a esse debate, surgiu a concepção de que os autores mineiros do período colonial criaram soluções composicionais não encontradas na Europa, ou subverteram os códigos musicais vigentes, tendência derivada mais de um pensamento nacionalista que de um confronto mesmo com as normas ou a produção musical européia. Em 1998, Domingos Sávio Lins Brandão afirmava:[155]

> "*A irracionalidade constatada nas obras musicais do Colonial Mineiro estaria no fato de que os nossos compositores transgrediram certas normas universalmente aceitas - isto é, no mundo europeu - não de forma deliberada, ou por desejo de uma suposta invocação linguística, mas sim em função das peculiaridades musicais da época.*"

Rubens Ricciardi, referindo-se ao *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma) de [081] OLS, sem cód. III (A) C-1/3/4/7, acre-

---

[152] DOTTORI, Maurício. A estrutura tonal na música de João de Deus de Castro Lobo. In: **Cadernos de Estudos/Análise musical**. São Paulo, Através, n. 3, p. 44-51,1990. Esta informação encontra-se nas p. 50-51.

[153] DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1992. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 114 p.

[154] DOTTORI, Maurício. "Ut rhetorica musica"; análise do moteto "O vos omnes" a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira. **Revista Música**, São Paulo: v. 3, n. 1, p. 53-69, mai 1992.

[155] BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. Música, estilo e sociedade colonial mineira. 3º ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora, 11-26 jul. 1998. [**Anais**]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, [1998]. p. 53-69.

dita que "[...] *a liberdade de seu fraseado é particular e única, não se enquadrando nos parâmetros ou técnicas européias*".[156] Na verdade, a liberdade do fraseado, em tal obra, além de ser muito incomum nos exemplos brasileiros conhecidos (ver item 3.2.7.2), não se enquadra nos parâmetros ou técnicas européias que *até agora* foram pesquisados no Brasil.

Embora o desconhecimento das particularidades da música religiosa européia acabe produzindo uma "ilusão estética", ou seja, a impressão de que certos exemplos musicais brasileiros do séculos XVIII e XIX estejam baseados em inovações não encontradas no velho continente, a pesquisa demonstra, cada vez mais, que a prática musical religiosa brasileira, nesse período, foi um reflexo da prática musical européia, especialmente portuguesa, apesar de ser possível detectar certas adaptações locais.

1.6.3. Conceitos de *estilo antigo* e *estilo moderno* no Brasil

Dentre os trabalhos anteriormente citados, somente em dois foram encontradas referências explícitas ao *estilo antigo*. No primeiro deles, Régis Duprat (1990)[157] utilizou as designações *prima* e *seconda pratica* (propostas por Cláudio Monteverdi em 1605), mas com significados diferentes daqueles apresentados pelo compositor italiano, originalmente utilizados para diferenciar a música polifônica que procurava "*a perfeição da harmonia*", da música homofônica e da melodia acompanhada, que procuravam "*a perfeição da melodia*". Duprat tenta localizar o fenômeno no "*último quartel do século XVIII*":[158]

> "*No período de transição entre o Barroco e o Classicismo, no início do último quartel do século XVIII, praticou-se, também, uma primeira e segunda prática: o estilo da música religiosa contraposto ao da música de teatro e de concerto. Haydn e Mozart ainda obedecem a essa dicotomia, Beethoven a supera com as duas missas em Dó, op. 86, e em Ré, op. 123, no momento exato, como lembra Charles Rosen (O Estilo Clássico, 1971) em que, por ironia, ressurge o interesse pelo barroco. Mas aqui, a diferença entre prima e seconda pratica não residia mais entre texto e música e sim na sobrevivência de características barrocas na arte religiosa, que foi o derradeiro bastião das práticas barrocas num*

---

[156] RICCIARDI, Rubens. Moteto Miserere de Manoel Dias de Oliveira uma breve análise estético-musicológica. IX ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM. Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996. s.l., s.ed., s.d. p. 340.

[157] DUPRAT, Régis. Op. cit., 1990. p. 62-63.

[158] STRUNK, Oliver. **Source readings in music history**: selected and annotated by [...]. New York, London: W. W. Norton & Company, 1965. v. 3, p. 48.

> *período em que o classicismo já se desenvolvia plenamente na obra de Joseph Haydn, a partir, especialmente, de 1775.*"

Régis Duprat entendeu a *prima* e a *seconda pratica* como "*o estilo da música religiosa contraposto ao da música de teatro e de concerto*", significado estranho à própria classificação proposta por Monteverdi em 1605, acreditando que a diferença entre os dois estilos, no final do século XVIII, residiria na "*sobrevivência de características barrocas na arte religiosa*". Essa interpretação, que reflete os conceitos de "*música severa*" e "*música livre*" propostos por Rafael Coelho Machado em 1842,[159] não concorda com os estudos realizados na Alemanha[160] e na Itália[161] a partir de 1892, ou com as definições apresentadas pelos autores que estudaram o fenômeno no século XX.[162] Não são características "barrocas" que estão envolvidas no *estilo antigo*, mas sim a permanência de particularidades composicionais ligadas à música religiosa do século XVI, como veremos nos próximos itens.

No trabalho de 1992,[163] Maurício Dottori descreveu o que denominou "*três modos distintos de influência da tradição clássica sobre a composição musical*", em Minas Gerais: 1) "*a teoria científica da música, que vinha de Pitágoras via Boethius (que a chamava musica theoretica), mas que no Setecentos já se restringia às teorias acústicas e às idéias sobre a metafísica dos sons*"; 2) "*o que Listenius já em 1537 chamara de musica poetica, a estética da música que preferia vê-la junto ao trivium, com a gramática, a retórica e a dialética, e da qual decorrem os elementos progressivos da teoria musical do período*"; 3) "*o stile antico*". Dottori referiu-se ao *stile antico* nos seguintes termos:[164]

---

159 MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionario musical** [...]. 3 ed., Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909. Verbete "Musica", p. 130.

160 PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**; Dritter Nachtrag zur Gesammtausgabe der Werke von Pierluigi da Palestrina; aus ungedruckten Quellen (Archiv von S. Maris maggiore, Biblioth. Altempsiana und verschiedenen Bibliotheken) gesammelt von Franz Xaver Haberl. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leizig. [1892]. *XXVII responsoria Tridui Sacri. In Cœna Domini ad Matutinum in Primo Nocturno*, p. 93-128, n. 9-36.

161 INAMA, G. B. & LESS, Michele. **La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa**: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip. G. B. Monauni, 1892. 396 p.

162 Cf., por exemplo: FELLERER, Karl Gustav. **Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer**. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. v. 2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap. "Der stile antico", p. 88-91.

163 DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. p. 48-49.

164 Idem. Ibidem. p. 48-49.

> "*O terceiro modo* [de influência da tradição clássica sobre a composição musical", em Minas Gerais] *era o* stile antico, *que tampouco constituía um repertório de obras, mas uma coleção de regras para a composição, que não só eram distintas da música de Palestrina, que não se tocava nem estudava, mas a cada momento os compositores as adaptavam aos seus estilos modernos, de modo que a música escrita fazendo referência ao* stile antico *dava a impressão de ser antiga aos ouvidos habituados à monodia barroca. Se na Alemanha os* stili antico *e* moderno *foram misturados naturalmente, os brasileiros haviam herdado dos italianos uma consciência de historicidade que via os estilos em forte oposição e reservaram o* stile antico *a dar uma pátina de antigüidade aqui e ali, onde a ocasião ou as palavras o requisitassem. Assim foram concebidos os rápidos fugatos de José Maurício Nunes Garcia, ou a abordagem do canto gregoriano, relacionada à sua reforma originada em Trento, na forma de um pseudo-cantochão, que se opõe estilisticamente à sua linguagem habitual, no 'Credo' da* Dominica in Palmis, *de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.*"

Em primeiro lugar, é interessante ressaltar que, nesse trabalho, Dottori concebeu o *estilo antigo* enquanto manifestação predominantemente estética, ou seja, uma técnica que os compositores utilizaram livremente para dar vazão à sua criatividade e, por isso, "*reservaram o* stile antico *a dar uma pátina de antigüidade aqui e ali, onde a ocasião ou as palavras o requisitassem*". Autores europeus, em certos momentos, chegaram a empregar o *estilo antigo* de maneira análoga à formulada por Dottori, mas em composições encontradas nos acervos paulistas e mineiros, o *estilo antigo* não foi utilizado como mera opção estética, possuindo, ao contrário, uma especificidade litúrgica ou cerimonial.

É certo que se pode admitir a "mistura" dos dois estilos em certos casos,[165] ou a "adaptação" do *estilo antigo* no *estilo moderno*, o que se observa em vários espécimes de estilo ambíguo, repertoriados neste trabalho. Embora o *estilo antigo* tenha se configurado também em torno de um conjunto definido de regras, somente foi preservado, no Brasil, como em muitas outras regiões católicas, principalmente como um *repertório*, adequado a certas celebrações religiosas. Uma comprovação desse fenômeno é o fato de

---

[165] Ver, por exemplo, o *Gloria* da "Misa San Ignacio" de Domenico Zípoli (1688-1726). Nessa composição, o *estilo moderno* é utilizado na primeira seção, correspondente à frase *Gloria in excelsis Deo* (Glória a Deus nas alturas, c. 1-38). Na Segunda seção (c. 39-92), a música correspondente à frase *et in terra pax hominibus* (e paz na terra aos homens, c. 39-52) utiliza valores largos, enquanto na frase *bonæ voluntatis* (de boa vontade, c. 52-60) foi empregado o *estilo antigo*. A partir do *Laudamus Te, benedicimus Te...* (Nós Vos louvamos, Vos bendizemos..., c. 60), o autor volta a utilizar o *estilo moderno*. Cf.: ZÍPOLI, Domenico. **Misa San Ignacio; Ave maris stella; Laudate Dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de** [...]: recopilación y transcipción Luis Szarán; edicción y coordinación general Gisela von Thümen. 2. ed. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999. 202 p. (Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur)

muitas das obras em *estilo antigo* encontradas em acervos brasileiros não terem sido aqui produzidas com base em "*uma coleção de regras para a composição*", mas simplesmente trazidas de Portugal e tão somente preservadas e/ou copiadas, enquanto um efetivo *repertório* de uso prático.

Esse procedimento não pressupôs, necessariamente, uma "*consciência de historicidade*" herdada dos italianos, como afirmou Dottori, mas persistiu, até inícios do século XX, como uma das maneiras de atenção às prescrições litúrgicas vigentes. Karl Gustav Fellerer já observara, em 1976, que: "*O* estilo antigo *não era, para o século XVIII, uma arte do passado revivida, mas uma forma de música sacra contemporânea que queria, de uma certa maneira, proporcionar uma expressão atual de respeito às prescrições litúrgicas, estando deliberadamente ao lado do* estilo moderno."[166]

Dottori indicou, como manifestação ligada ao *estilo antigo*, "*a abordagem do canto gregoriano, relacionada à sua reforma originada em Trento, na forma de um pseudo-cantochão, que se opõe estilisticamente à sua linguagem habitual, no 'Credo' da* Dominica in Palmis, *de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*". Se essa *Dominica in Palmis* for a mesma obra encontrada na Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (as mais antigas datadas de 1782),[167] no Museu da Música de Mariana (as cópias mais antigas também datadas de 1782)[168] e na Coleção de Manuscritos Musicais da ECA-USP,[169] o que nela ocorre não é uma particularidade exclusiva do *estilo antigo*, mas apenas a alternância entre cantochão e polifonia, que ocorre em obras dos séculos XVIII e XIX, escritas tanto em *estilo antigo* quanto em *estilo moderno*. Sequer pode-se falar, neste caso, em *pseudo-cantochão*, pois o que ali se observa é o cantochão mesmo, tal como foi conhecido no século XVIII, embora diferente do *canto gregoriano* medieval. A alternância entre cantochão e polifonia, na música religiosa dos séculos XVIII e XIX, foi uma prática normalmente admitida na música católica pelo *Cæremoniale episcoporum* (ver item 2.10) e não uma licença estética de certos compositores.

---

[166] "[...] *Für das 18. Jahrhundert war der* stile antico *nicht eine wiederbelebte Kunst der Vergangenheit, sondern eine zeitgenössische Kirchenmusikgestaltung, die in besonderem Maße den kirchlich-liturgischen Ausdruck zur Darstellung bringen will und ihrer liturgischen Ausdruckshaltung bewußt neben dem* stile moderno *steht.*" Cf.: FELLERER, Karl Gustav. Op. cit. v. 2, p. 90:

[167] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. **Acervo de manuscritos musicais**: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v. 1, 1991, n. 122, p. 85.

[168] Cód. SE SS-01.

[169] Cód. AY 207-233, AY 1173, AY 1175 e AY 1177-1179.

A análise dos textos referidos indica, portanto, que o *estilo antigo* é um fenômeno ainda pouco compreendido na produção e prática musical religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. No presente trabalho, além de se estudar a coexistência dos dois estilos nesse período, pretende-se demonstrar que estilos diferentes corresponderam não somente a sonoridades distintas, mas, principalmente, a significados diversos. Essa interpretação somente foi possível com a abordagem da música religiosa a partir de parâmetros próprios da música religiosa, uma vez que os trabalhos de Curt Lange e da grande maioria dos pesquisadores que a ele se seguiram, não versados em liturgia católica, geraram uma concepção da música religiosa com base em parâmetros próprios da música profana.

Nesse aspecto, foi decisiva, na musicologia brasileira, a contribuição de três pesquisadores da micro-região mineira do Campo das Vertentes - Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas e José Maria Neves - que entraram em contato com a música religiosa, em suas cidades, por vivência e atuação direta, e não apenas pelo estudo bibliográfico ou musical. Tais pesquisadores, os primeiros que chamaram a atenção da comunidade musicológica para a produção sacra posterior ao período colonial,[170] atuaram ou atuam em corporações musicais cuja origem remonta ao século XVIII e em cujo repertório estão obras brasileiras e internacionais dos séculos XVIII, XIX e XX: Adhemar Campos Filho (1926-1997) na Lira Ceciliana (Prados), Aluízio José Viegas (1941-) na Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei) e José Maria Neves (1943-) na Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei).

A participação de Campos Filho, Viegas e Neves em encontros de musicologia, publicações, gravações, na organização e divulgação do repertório encontrado nos arquivos de suas corporações, a partir da década de 1970, começou a contrastar com as visões monolíticas dos pesquisadores que estudavam a música religiosa sem uma efetiva vivência na área. Com o estudo da música religiosa a partir de parâmetros propriamente religiosos, as questões estéticas passam a adquirir significados, nem sempre perceptíveis quando se considera apenas a sua sonoridade.

1.6.4. Música anterior à segunda metade do século XVIII

[170] Ver, por exemplo, estas duas publicações: 1) BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454 p.; 2) NEVES, José Maria (org.). **Catálogo de obras: música sacra mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 137 p.

Embora não existisse uma noção clara da contraposição entre *estilo antigo* e *estilo moderno* na prática musical religiosa brasileira, vários trabalhos foram publicados, a partir de 1984, sobre as composições do Grupo de Mogi das Cruzes (item 1.5.3), que contém quase somente música em *estilo antigo*.

Em 1986, Maryla Duse Campos Lopes estudou as quatro Paixões compostas pelo mestre de capela da Catedral de Lisboa, Francisco Luís (?-1693),[171] encontrada em livros manuscritos do Museu da Música de Mariana (MG).[172] Esse trabalho representou a primeira constatação da existência, em acervos brasileiros, de música comprovadamente escrita em período anterior ao século XVIII, abrindo caminho para a pesquisa de outras obras que exibissem particularidades semelhantes.

No mesmo ano, Régis Duprat identificou, na Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG), o *Cum descendentibus in lacum* do compositor quinhentista espanhol Ginés de Morata,[173] em cópia do século XVIII com a assinatura do compositor mineiro Francisco Gomes da Rocha (c. 1746-1808).[174] Ainda que não se saiba, ao certo, se Gomes da Rocha copiou a música de Morata ou se apenas aplicou sua assinatura em cópia já existente, a utilização dessa música em Minas Gerais, entre fins do século XVIII e inícios do século XIX, é uma constatação indubitável da coexistência de um repertório em *estilo antigo* e outro em *estilo moderno*, fenômeno do qual Régis Duprat não chegou a dar conta. Mesmo assim, esse musicólogo levantava a possibilidade, em um trabalho de 1986, de existirem outras composições anteriores ao século XVIII em acervos brasileiros:[175]

---

[171] MMM - cofre, n. 8582-8585, E 75/P2 [C-Un] - "*PASSIO / DOMINI NOSTRI; / JESU / CHRISTI, / IN NUMERIS DIGESTA, / ALTERNISQUE VOCIBUS QUATUOR / Decantanda, / SEU POTIUS DEFLENDA: / OPUS / FRANCISCI LUDOVICI / Musices Præpositi in Cathedrali Sede / Ulyssiponensi.*" Sem indicação de copista, [Portugal, meados do século XVIII]: partes de A^1A^2TB, cantochão.

[172] LOPES, Maryla Duse Campos. Transcrição de um passionário do século XVIII. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais**. Belo Horizonte, DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 55-62.

[173] [009] MIOP/CP-CCL 298 (D) [C-Un] - "*Populemeus a Quatro vozes e- / cum descendentibus in- / Lacum / Para Sesta feira da Paixaõ. / Fran.co Gomes da Rocha*". Cópia de Francisco Gomes da Rocha [?], sem local, [final do século XVIII]: partes de S^1S^2AT / SATB, bx.

[174] DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa na obra de brasileiros. **Pau Brasil**, São Paulo, ano 3, n. 15, p. 69-78, nov./dez. 1986. reimpresso em DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa no século XVIII em Minas Gerais. In: REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 231-232.

[175] DUPRAT, Régis. Op. cit., 1986. p. 75.

> "*Os novos elementos aqui trazidos à luz fundamentam documentalmente a hipótese que formuláramos anteriormente, com base exclusiva na análise de algumas partituras transcritas, de que considerável documentação musical conservada nos acervos de manuscritos brasileiros jamais manipulada musicologicamente, seria constituída de cópias realizadas no decorrer dos séculos XVIII e XIX, de obras compostas no Brasil e em Portugal em fase histórica muito anterior.* [...]"

Duprat desenvolveu o pensamento apresentado sobre o *Cum descendentibus* de Ginés de Morata, sugerindo a existência de um interesse por obras antigas, em fins do século XVIII, que seriam incorporadas aos acervos pessoais dos compositores e utilizadas de acordo com suas conveniências:[176]

> "*Uma terceira conclusão é obvia; no final do século XVIII os compositores brasileiros se interessavam por peças antigas, incorporando-as, com carinho, quando disponíveis, aos seus acervos pessoais e, provavelmente, executando-as. E tais execuções podiam envolver segmentos litúrgicos compostos por mais de um compositor e até de períodos históricos diversificados, o que implicava, consequentemente, uma atitude não preconceituosa relativamente aos estilos que coexistiram numa mesma seqüência litúrgica, como no caso presente.*"

A concentração dos trabalhos em torno do século XVIII e inícios do século XIX, entre outros fatores, motivou a pesquisa que resultou em minha dissertação de mestrado (1991), dedicada ao estudo de informações históricas sobre a prática musical no Brasil, durante os séculos XVI e XVII,[177] trabalho que permitiu a associação de fenômenos relativos a esse período com as particularidades da música em *estilo antigo* aqui estudadas. No trabalho de 1991[178] e na dissertação de Maurício Dottori (1992),[179] foi possível constatar que uma das composições atribuídas a Manoel Dias de Oliveira - o *Bajulans* (moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) - apresentava um estilo muito diferente ao da maior parte das composições religiosas brasileiras da segunda metade do século XVIII, classificada enquanto barroca, pré-clássica, rococó e outras designações, em trabalhos publicados desde a década de 1970.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

---

[176] Idem. Ibidem. p. 75.
[177] CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 3 v.
[178] Idem. Ibidem. v. 1, p. 193-195.
[179] DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. p. 24.

2.1. Música religiosa e música profana

O século XVIII foi um período no qual a prática musical religiosa predominou sobre outras categorias, tanto na Europa quanto na América Latina. As maiores oportunidades de trabalho, para os músicos, eram oferecidas por instituições religiosas ou de caráter religioso. Alberto Basso informa que seria difícil encontrar um compositor europeu, sobretudo na primeira metade desse século, que não dedicasse alguma atenção a esse tipo de música:[180]

> "[...] *E se havia algum* [compositor] *que conseguia apartar-se da moda do melodrama (Bach, Corelli, Couperin, se nos limitarmos a nomear os maiores), nenhum se arriscava a renunciar à música sacra ou de inspiração religiosa: o séculos das luzes foi uma época de música litúrgica e espiritual, ainda que, muitas vezes, realizada com fórmulas mundanas (operísticas) ou com una monótona aplicação de fórmulas contrapontísticas, dignas do escolasticismo que invadiu toda a época barroca.*"

Além disso, a música portuguesa, até fins do século XVIII, manifestou maior predominância de gêneros sacros sobre os profanos que em outras regiões européias. José Maria Pedrosa Cardoso observa que, na Biblioteca Real de Música de Lisboa, fundada por D. João IV no século XVII e desaparecida no terremoto de 1755, a quantidade de títulos de música religiosa em 1649 era de quase 95%:[181]

> "[...] *Assim se explica que, na Biblioteca Real de Música perdida no terramoto de 1755, a grande maioria dos manuscritos inventariados pelo* Index *de 1649 contenha espécimes de carácter religioso: segundo o estudo mais recente, entre 3.892 títulos individuais apenas 196 - pouco mais de 5% - pertencem ao foro profano. Não é de admirar que em Portugal, e a justificar uma idiossincracia condicionada por uma Igreja conservadora, a produção musical se pautasse maioritariamente pelo gosto de 'poemas ao divino', ou mesmo de 'óperas ao divino'.*"

---

[180] "[...] *Y si había alguno que conseguía apartar-se de la moda del melodrama (Bach, Corelli, Couperin, si nos limitamos a nombrar a los más grandes), ninguno se arriesgaba a renunciar a la música sacra o de inspiración religiosa: el siglo de las Luces fue una época de música litúrgica y espiritual, aunque realizada a menudo com fórmulas mundanas (operísica) o com una monótona aplicación de fórmulas contrapuntísticas, dignas del escolasticismo que invadió toda la época barroca.*" Cf.: BASSO, Alberto. **La epoca de Bach y Haendel**: edición española coordinada y revisada por andrés Ruiz Tarazona; traducido por Beatriz y Verónica Morla. Madrid: Turner Musica, 1977 (Historia de la Musica, v. 6). p. 110-120.

[181] CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. v. 1, p. 16.

Como reflexo dos fenômenos descritos, a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX representaram, no Brasil, um período no qual foi intensa a prática e a produção de música religiosa. Embora a utilização de música instrumental camerística, árias italianas, modinhas, danças e outros gêneros profanos no Brasil tenha sido constatada em documentos históricos, são raros, em acervos musicais brasileiros, manuscritos com obras não religiosas copiadas em fase anterior à década de 1830.

Evidentemente, a produção de música profana na Europa, durante esse período, foi maior que a observada na América Portuguesa, mas, em função da diminuição da importância da música sacra na sociedade burguesa dos séculos XIX e XX, a musicologia internacional preocupou-se bem mais com a música profana daquela época, reservando à música religiosa um lugar secundário e nem sempre correspondente ao papel que esta desempenhou na vida européia.

O livro *The Classical Style*, do musicólogo norte-americano Charles Rosen (impresso pela primeira vez em 1971), tem sido utilizado como uma importante referência para a definição dos estilos utilizados por Franz Joseph Haydn (1732-1808), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositores que atuaram em um período particularmente interessante para a pesquisa musicológica no Brasil.

Rosen, entretanto, baseou a maior parte de suas reflexões na música instrumental e na música vocal profana desses autores, pouco contribuindo ao conhecimento da produção religiosa da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX: das quatrocentas e quarenta e quatro páginas ocupadas pelo texto, apenas dez (ou seja, 2,3%) foram dedicadas à música religiosa (e somente àquela produzida por Haydn).[182] Além disso, no primeiro parágrafo desse capítulo o autor constata uma dificuldade bem maior no estudo da música religiosa que no estudo da música secular: [183]

> "*O estilo clássico é bem mais problemático na música religiosa: este foi um gênero envolto em dificuldades de realização que não atingiram o campo secular. Cada compositor deparou-se com um tipo especial e diferente de problema.* [...]"

[182] ROSEN, Charles. **The Classical Style**: Haydn, Mozart, Beethoven. New York, London: W. W. Norton & Company, 1972. VI - Haydn After the Death of Mozart, 3 - Church Music, p. 366-375.

[183] "*The classical style is at its most problematic in religious music. This was a genre beset with difficulties that could not trouble the secular field. Each composer met with a special and different kind of ill luck.* [...]" Cf.: Idem. Ibidem. p. 366.

Reconhecendo que a música religiosa é essencialmente vocal, Charles Rosen admite a impropriedade de abordá-la enquanto representante do "estilo clássico", já que este diz respeito a obras essencialmente instrumentais:[184]

> "*A hostilidade da Igreja católica em relação à música instrumental no século XVIII foi um fator importante nesse tipo de dificuldade.* [...] *Na música vocal, ao menos o texto litúrgico marca a presença religiosa. O estilo clássico, entretanto, foi um estilo essencialmente instrumental.*"

A dificuldade apresentada por Charles Rosen também encontra ressonância em trabalhos dedicados à prática e produção brasileira desse período. A abordagem de particularidades estilísticas das composições sacras, sem a compreensão de fatores determinantes, no âmbito religioso, acabaram produzindo visões parciais e, muitas vezes, distorcidas desse tipo de manifestação musical. Consequentemente, o estudo de certos aspectos da música religiosa - entre elas o *estilo antigo* - requer a utilização de critérios metodológicos que contemplem semelhante música enquanto arte de *função religiosa* e, portanto, sujeita primeiramente a normas e costumes religiosos.

2.2. *Estilo antigo* e *estilo moderno* na história da música européia

Há quase dois séculos, o musicólogo alemão Heinrich Koch afirmava, no *Musikalishes Lexikon* (1802): "*Muitas igrejas católicas possuem valiosas coleções dessas peças* [em *estilo antigo*], *por compositores antigos e modernos, nas quais é mantida a reverência e a solenidade do estilo religioso, apartado do estilo dos teatros e dos salões.*"[185] Koch constatava, portanto, a existência de um *repertório* diverso daquele que empregava estilos originários na música teatral (operística) ou camerística (ou seja, em *estilo moderno*) justificando a diferença não apenas por questões estéticas, mas, principalmente, pelo seu significado. Leonard G. Ratner (1980) compreendeu o estilo descrito

---

[184] "*The hostility of the Catholic Church to instrumental music throughout the eighteenth century was a factor in these difficulties.* [...] *At least with purely vocal music the words of the service make their presence felt. The classical style, however, was in all essentials an instrumental one.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 366.

[185] "*Many Catholic churches possess very valuable collections of such pieces by old and new composers, in which the reverence and solemnity of the church style is retained, unmixed with the theater and chamber styles.*" Cf.: KOCH, Heinrich C. **Musikalishes Lexikon**. Frankfurt am Main, 1802. p. 969. Apud: RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1980. Part III, chap. 10 (Texture: vocal music), p. 161.

por Heinrich Koch como *estilo antigo*, afirmando, por sua vez, que os acervos italianos possuem grande quantidade de obras dessa categoria, apesar de poucas delas terem sido publicadas até então:[186]

> "*Os italianos fizeram grande uso do* estilo antigo *na música religiosa, uma vez que esse estilo fez parte de sua tradição nacional. Muito pouco dessa música foi publicada, mas grande quantidade ainda existe em manuscritos de bibliotecas e igrejas italianas.* [...]"

Musicólogos europeus puderam definir, ainda no século XIX, algumas características do *estilo antigo* e do *estilo moderno*. O trabalho de G. B. Inama e Michele Less foi particularmente importante para o presente trabalho, pois, tendo sido publicado em 1892, incorporou à definição desses estilos particularidades musicais encontradas também nos séculos XVIII e XIX:[187]

> "*Enquanto no coral encontra-se a melodia pura e no estilo de Palestrina a melodia é apresentada em cada uma das vozes, de maneira que todas formam um conjunto harmonioso, no estilo moderno a harmonia se apresenta como essencial intento da composição.* [...]"

De acordo com Inama e Less, os motivos melódicos utilizados nas obras em *estilo antigo* mantiveram uma configuração próxima àquela encontrada no canto gregoriano, enquanto no *estilo moderno* "[...] *começou-se a inventá-los arbitrariamente e, nessa invenção, deu-se mais atenção ao ingresso de novas harmonias que à clarificação do sentido do texto*".[188] Além disso, o *estilo moderno* privilegiou a melodia aguda, tratando as demais somente como "contraponto harmônico", enquanto "*o efeito harmônico tornou-se, assim, o objetivo principal e a harmonia conquistou a prioridade na música.*"[189] Finalmente, os autores acrescentam:

---

[186] "*The Italians made great use of the* stile antico *in their church music, since this style was part of their national tradition. Very little of this music has been published, but vast quantities still exist in manuscript in Italian libraries and churches.* [...]" Cf.: RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1980. Part III, chap. 10 (Texture: vocal music), p. 161.

[187] "*Mentre nel corale si ha la pura melodia e nello stile di Palestrina la melodia rappresentata da ogni voce in modo però che tutte concorrano a formare un armonioso concerto, nello stile moderno l'*armonia *si presenta come* essenziale intento della composizione. [...]" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit, p. 143-144.

[188] "[...] *si cominciò ad inventarlo arbitrariamente e nella invenzione si ebbe più riguardo all'andamento di sempre nuove armonie che al senso del testo da lumeggiare*". Cf.: Idem. Ibidem. p. 143-144.

[189] "*l'effetto armonico diventò cosi lo scopo principale e l'armonia ottenne la priorità della musica.*"

> “[...] *O estilo moderno, portanto, diferencia-se essencialmente do antigo, seja pela intenção principal, que é a harmonia, seja pela estrutura interna, que é do gênero cromático, seja pelo ritmo, de tempos variados e medidos, seja pela melodia, não mais gregoriana, porém ideal.*”[190]

De maneira geral, historiadores da música reconhecem a contraposição entre o *estilo antigo* e o *estilo moderno* nos séculos XVII e XVIII, embora utilizem termos diferentes para designá-los. Alberto Basso, por exemplo, refere-se aos mesmos enquanto “*estilo concertante*” e “*estilo polifônico*” ou, como no trecho abaixo, pelas designações “*estilo napolitano*” e “*stylus antiquus*”:[191]

> “*De modo geral, são dois os tipos de Missa que se usavam em tempos de Bach* [1685-1750] *e de Händel* [1685-1759]: *a chamada Missa ao estilo ‘napolitano’, constituída por uma seqüência de árias, duetos, intervenções corais, etc., cada uma das quais se comprometia a revestir musicalmente um ou mais versículos do texto, de acordo com o princípio da forma cerrada; e o* stylus antiquus, *em polifonia ‘à Palestrina’, com acompanhamento obrigado ou* ad libitum *de órgão ou de instrumentos.*”

Basso define como “*estilo napolitano*” aquele que resultou na *Missa concertada*, ou seja, a Missa na qual atuavam partes vocais e instrumentais independentes, e cujas seções, pelo aumento de tamanho decorrente da repetição de palavras ou frases do texto latino, converteram-se em peças, em si, musicalmente completas. O segundo tipo, denominado “*stylus antiquus*”, foi definido por Basso de acordo com parâmetros estéticos, mas também litúrgicos:[192]

> “*O segundo tipo retoma a continuação da tradição palestriniana (genericamente: romana), fiel ao contraponto rigoroso, à polifonia ‘a cappella’, considerada como a manifestação mais autêntica da música litúrgica, e conservando desta todas as características de ordem estilística, não sendo as últimas o formalismo eclesiástico e a técnica motetística própria da ‘música figurada’.*”

---

[190] “[...] *Lo stile moderno pertanto differisce essenzialmente dall’antico, sia per lo scopo intento che è l’armonia, sia per la struttura interna che è di genere cromatico, sia per ritmo che è di tempo vario e misurato, sia per la melodia non più gregoriana ma ideale.*” Cf.: Idem. Ibidem. p. 143-144.

[191] “*Dos son, generalizando, los tipos de misa que se usaban en tiempos de Bach y de Haendel*: *la llamada misa al estilo ‘napolitano’, constituida por una cadena de arias, duetos, intervenciones corales, etc., cada uno de los cuales se comprometía a revestir musicalmente uno o más versículos del texto, según el principio de la forma cerrada; y el* stylus antiquus, *en polifonía ‘a la Palestrina’ com acompañamiento obligado o* ad libitum *de órgano o de instrumentos.*” Cf.: BASSO, Alberto. Op. cit. p. 110.

[192] “*El segundo tipo reanuda la continuación de la tradición palestriniana (genéricamente: romana), fiel al contrapunto riguroso, a la polifonía ‘a cappella’, considerada como la manifestación más auténtica de la música litúrgica, y conservando de ésta todas las características de orden estilístico, y no son las últimas el formalismo eclesiástico y la técnica motetística propia de la ‘música figurada’.*” Cf.: Idem. Ibidem. p. 110.

Alberto Basso, em sua mais importante constatação sobre o assunto, informa que a escolha do *estilo antigo* e do *estilo moderno* (o autor denominou-os "*estilo concertado e estilo polifônico*") não foi uma decisão dos compositores com base em questões meramente estéticas, mas também levou em consideração as normas litúrgicas do período. Um e outro estilo eram "*moda*" no século XVIII e os compositores tiveram de praticá-los por exigência das instituições que os empregavam:[193]

> "*A escolha entre o estilo concertado e o estilo polifônico nem sempre foi de caráter exclusivista, ante uma das duas possibilidades* [...]: *em geral, os músicos atuaram em uma e outra frente, já que, se a técnica concertada era aquela típica do período, também a polifonia tradicional conhecia um êxito renovado e impunha-se como um produto da moda. A lista de autores de Missas daquela época* [século XVIII] *correria o risco de ser larguíssima; poucos poderiam livrar-se das leis de produção da música sacra, uma vez que era preciso tomar parte de uma capela para dar um carácter profissional aos músicos, para proporcionar-lhes a base de seu sustento quotidiano.*"

Um dos mais importantes trabalhos sobre o *estilo antigo*, embora sintético, foi o de Karl Gustav Fellerer, no *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* (1976).[194] Esse autor estudou o *estilo antigo* europeu, sobretudo italiano dos séculos XVII e XVIII, acreditando ser esta não uma prática de interesse historicisante, preocupada em reviver a música do passado, mas um procedimento típico e necessário do mundo contemporâneo: "*O* estilo antigo *não era, para o século XVIII, uma arte do passado revivida, mas uma forma de música sacra contemporânea que queria, de uma certa maneira, proporcionar uma expressão atual de respeito às prescrições litúrgicas, estando deliberadamente ao lado do* estilo moderno."[195] Libertando-se da prática musical quinhentista,

---

[193] "*La elección entre estilo concertante y estilo polifónico no siempre fue de carácter exclusivista al encontrar-se ante una de las dos posibilidades* [...]: *en general, los músicos actuaron en uno y outro frente, ya que si la técnica concertante era la típica de entonces, también la polifonía tradicional conocia un éxito renovado y se imponía como un producto de moda. La lista de autores de misas de aquella época correría el riesgo de ser larguíssima; pocos podían librar-se de las leyes de producción de la música sacra, desde el momento en que era preciso formar parte de una capilla para dar un carácter profesional a los músicos, para proporcionarles la base de su sustento cotidiano.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 110-120.

[194] FELLERER, Karl Gustav. **Geschichte der Katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes herausgegeben von Karl Gustav Fellerer**. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976. v. 2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap. "Der stile antico", p. 88-91.

[195] "[...] *Für das 18. Jahrhundert war der* stile antico *nicht eine wiederbelebte Kunst der Vergangenheit, sondern eine zeitgenössische Kirchenmusikgestaltung, die in besonderem Maße den kirchlich-liturgischen Ausdruck zur Darstellung bringen will und ihrer liturgischen Ausdruckshaltung bewußt neben dem* stile moderno *steht.*" Cf.: Idem. Ibidem. v. 2, p. 90.

porém mantendo vivos os ideais tridentinos, o *estilo antigo* foi se tornando quase obrigatório para o compositor de música sacra católica dos séculos XVII e XVIII e não apenas capricho de alguns deles:[196]

> "*O* estilo antigo *libertou-se vagarosamente, no século XVII, da tradição da velha polifonia clássica, enquanto o estilo monódico* [ou seja, o cantochão] *e o estilo concertado estavam em evidência como estilos de expressão sacra dessa época. Tem-se, por um lado, um desenvolvimento da nova harmonia e da declamação como fecundo prosseguimento da velha polifonia e, por outro (em uma intencional oposição ao* estilo moderno*) o* estilo antigo*, que tornou-se um estilo sacro como uma suposta continuação da tradição. A velha polifonia, como viva herança, desapareceu completamente no século XVII e só foi novamente retomada com a tendência historicisante do século XIX. O* estilo antigo *distanciou-se estilisticamente cada vez mais de seu ponto de partida dos séc. XVII e XVIII. Mas, em oposição ao* estilo moderno*, manteve sua posição especial na forma e expressão. Além disso, ele era o principal estilo didático na teoria musical e no ensino da música e pré-requisito técnico para a todo músico criador dos sécs. XVII e XVIII.*"

Manfred F. Bukofzer, por outro lado, apresenta uma concepção menos funcional sobre esse fenômeno. Esse autor frisa que o *estilo antigo* foi uma criação do século XVII ou, em suas palavras, "do barroco", informando que existiu, a partir desse período, um ideal de música *a cappella* (ou seja, sem a utilização de instrumentos musicais). Bukofzer, entretanto, não observa que tal prática resultou mais do respeito às prescrições litúrgicas que de uma deliberação estética dos compositores. A música *a cappella* foi particularmente cultivada na Capela Sistina, pela necessidade de se apresentar um exemplo sólido do cumprimento de tais determinações (por isso, Bukofzer qualificou-a como "*excepcional*") e não apenas pelo resultado do gosto particular do Papa ou da comunidade eclesiástica lá atuante:[197]

---

[196] "*Der* stile antico *hat sich im 17. Jahrhundert langsam von der Tradition der altklassichen Polyphonie gelöst, als der monodische und der konzertante Stil als zeitbedingter kirchlicher Ausdrucksstil hervorgetreten waren. Einerseits in einer von neuen Harmonie- und Deklamationsentwicklungen der Zeit befrüchteten Fortführung der alten Polyphonie, andererseits in einem bewußten Gegensatz zum* stile moderno *ist der* stile antico *zu einem kirchlichen Stil in der Annahme einer Fortführung der Tradition geworden. Die alte Polyphonie als lebendiges Erbe ist im 17. Jarhundert weitergehend verschwunden und wurde erst mit historisierenden Strömungen im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen. Der* stile antico *entfernte sich stilistich immer mehr von seinem Ausgang im 17./18. Jahrhundert. Im Gegensatz zum* stile moderno *aber hat er in Gestalt und Ausdruck seine besondere Stellung bewahrt. Dazu kommt, daß er als Schulstil in der Musiktheorie und Musikerziehung im Mittelpunkt stand und die technischen Voraussetzungen für jeden schaffenden Musiker des 17./18. Jahrhunderts schuf.*" Cf.: Idem. Ibidem. v. 2, p. 88.

[197] "[...] *The a-capella ideal, which finds its most dignified expression in the* stile antico, *was a creation of the baroque. Moreover, the term a-cappella itself was coined in the baroque period. The example of the Sistine Chapel, so often quoted by historians as a typical case, is actually exceptional. The utilization of*

> "[...] *O ideal da música* a cappella, *que encontrou sua expressão mais sublime no* estilo antigo, *foi uma criação do barroco. Além disso, o termo* a cappella *também foi cunhado no período barroco. O exemplo da Capela Sistina, tão freqüentemente citado por historiadores como um caso típico é, na verdade, excepcional. A utilização do efeito* a cappella *representou somente um dos extremos da linguagem consciente barroca, complementado pelo outro extremo: a linguagem puramente instrumental.*
>
> *Uma vez que o* estilo antigo *e o estilo* a cappella *eram praticamente idênticos no barroco, é facilmente compreensível por que o modelo do* estilo antigo - *o estilo de Palestrina - também foi visto na ótica do ideal de música* a cappella. *É um engano irônico imaginar que o efeito sensual do estilo* a cappella, *para o qual o Renascimento mostrou pouco interesse, tenha contribuído para glorificação mítica da música do próprio Renascimento. A moderna controvérsia sobre o ideal da música* a cappella *deve parte de sua confusão ao poder da sobrevivência de idéias e mesmo de preconceitos barrocos.*"

Paralelamente, a abordagem de Karl Gustav Fellerer levou em consideração o significado do *estilo antigo*, além de sua configuração sonora. Em uma interessante observação, o autor comparou a evolução do canto gregoriano em direção ao cantochão pós-medieval, com a evolução do estilo palestriniano em direção ao *estilo antigo*. Fellerer considera a tentativa de muitos compositores, em pleno século XVIII, de manter os idéias da polifonia renascentista, mas observa: "*Apesar dos esforços para a imitação ou para a continuidade da velha polifonia clássica, a música em* estilo antigo *manifestou uma posição de destaque no desenvolvimento da música sacra católica.*"[198] O autor apresentou uma análise bastante rica e sintética do *estilo antigo*, afastando-se da mera referência aos contornos melódicos, para estudar particularidades harmônicas e a interrelação entre texto e música:[199]

---

the pure a-capella effect represented only one extreme of the idiom-conscious baroque, complemented by the other extreme: the strictly instrumental idiom. "*Since* stile antico *and a-cappella style were practically identical in the baroque, it is easily understandable why the model of* stile antico, *the Palestrina style, was also seen in the light of the a-cappella idel. It is an ironic misunderstanding that the sensuous effect of the a-cappella style for which the renaissance showed little interest, has contributed to the mythical glorification of renaissance music. The modern controversy about the a-cappella ideal owes part of its confusion to the power ful survival of baroque ideas and prejudices.*" Cf.: BUKOFZER, Manfred F. **Music in the baroque era**: from Monteverddi to Bach. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1947. p. 14.

[198] "*Der trotz des Strebens nach einer Nachahmung bzw. Weiterführung der altklassischen Polyphonie gewonnene satz hat als* stile antico *eine besondere Stellung in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik gefunden.* [...]" Cf.: FELLERER, Karl Gustav. Op. cit. v. 2 (Vom Tridentinum bis zur Gegenwart), cap. "Der stile antico", p. 88.

[199] "*Die Besonderheit des* stile antico *im Gegensatz zur altklassischen Polyphonie liegt in den rhythmisch-harmonischen Schwerpunkten, die in den klar umrissenen Themen ebenso wie im Satz deutlich werden. Der Zug zur Homophonie betont die Harmonik, die den Satz an die Führungsstimme bindet. Die klangliche Ausgestaltung von Melodien in Terzen und Sexten löst den Satz von der strengen Imitation, die*

> "*A característica do* estilo antigo, *em oposição à velha polifonia clássica, está nos acentos rítmico-harmônicos, que se tornam claros tanto na configuração dos temas como das frases. A tendência para a homofonia acentua a harmonia, que liga a frase à voz condutora. O aperfeiçoamento sonoro das melodias em terças e sextas libertam a frase da rígida imitação, porém o cromatismo amplia a harmonia e sua tensão interna. O estilo se atem, principalmente, às instruções canônicas da velha polifonia, mas suas melodias realçam os acentos harmônicos do compasso, assim como os de certas seqüenciações. As declamações predominantemente silábicas e a temática nos acentos dos compassos fazem desaparecer a textura livre da condução mensural das vozes, obtendo-se movimentos rígidos ou a concentração de vozes homófonas. As imitações motívicas são limitadas, muitas vezes, ao início da composição. Obras com* cantus firmus*, com freqüência, são formalmente estruturas acadêmicas. Da ligação da forma de declamações monódicas com a interpretação da melodia forma-se o* estilo misto*, que une os diferentes princípios de estilos.*"

Com base em tal citação, é possível resumir as principais características do *estilo antigo* apresentadas por Fellerer, as quais (como se verá no item 2.6) são reconhecíveis nas composições repertoriadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais:

1. Utilização das regras do contraponto renascentista
2. Declamações predominantemente silábicas
3. Acentos rítmico-harmônicos derivados da acentuação do texto latino
4. Tendência para a homofonia
5. Movimentos rígidos da homofonia
6. Uso de seqüenciações motívicas
7. Superposição de melodias em terças e sextas
8. Imitações motívicas limitadas, muitas vezes, ao início da composição
9. Utilização escolástica (*schulmäßige*) do *cantus firmus*

O estudo do *estilo antigo* exige, além do exame de particularidades propriamente musicais, o estudo dos cânones litúrgicos que condicionaram suas características e a utilização desse tipo de música nas cerimônias religiosas. Tal estilo, nos séculos XVIII e

---

Chromatik aber erweitert die Harmonie und ihre innere Spannung. Am stärksten halten sich noch kanonische Bildungen an die alte Polyphonie, ihre Melodien aber betonen die harmonischen Taktschwerpunkte ebenso wie bestimmte Sequenzierungen. Die in Taktschwerpunkten geordnete vorwiegend syllabische Deklamation und Thematik läßt das freie Gewebe mensuraler Stimmführungen sich verlieren und kommt entweder zu steifen Bewegungen oder homophonen Stimmzusammenfassungen. Imitationen werden vielfach auf Satzanfänge beschränkt. Cantus firmus-*Arbeiten sind oft äußerliche schulmäßige strukturen. In der Verbindung mit monodischen Deklamations- und Melodiegestaltungen bildet sich der* stile misto*, der verschiedene Stilprinzipien miteinander bindet.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 88.

XIX, foi específico da música religiosa, não sendo encontrado fenômeno semelhante na música profana.

Para comprovar as hipóteses estabelecidsa neste trabalho, será necessário, portanto, revisar a origem européia do *estilo antigo*, estudar a legislação litúrgica específica e analisar as circunstâncias históricas nas quais essa modalidade musical foi assimilada. No caso brasileiro, também são constatáveis particularidades observadas na música portuguesa, o que torna necessário uma constante referência a certos aspectos da evolução estilística e da prática musical religiosa em Portugal, principalmente nos séculos XVII e XVIII.

2.3. O *estilo palestriniano*

A polifonia religiosa cristã, desde seu surgimento, na transição do século XI para o século XII, evoluiu de acordo com o pensamento estruturalista e, muitas vezes, até matemático de seus compositores, freqüentemente causando problemas de adaptação aos cânones litúrgicos. As determinações eclesiásticas condicionaram várias particularidades estilísticas, mas nem sempre foram capazes de controlar a pluralidade e artificialidade da produção musical polifônica que, à medida que se desenvolvia, apartava-se cada vez mais dos ideais da música cristã, estabelecidos a partir da sistematização de São Gregório Magno (c.540-604), Papa desde 590.

Foi somente no Renascimento, com a música de compositores borgonheses e franco-flamengos - como Guillaume Dufay (c.1400-1474), Jean de Ockeghem (c.1420-c.1495), Josquin des Prés (c.1445-1521) e Adriaen Willaert (c.1490-1562) - que a polifonia religiosa cristã passou por sua primeira grande revolução sonora, desvencilhando-se dos recursos simbólicos e matemáticos da composição medieval e adotando princípios quase exclusivamente acústicos.

Gioseffo Zarlino (1517-1590), na *Istituzioni armoniche* (1558), um dos principais tratados teóricos do Renascimento, manifestava seu desagrado em relação às antigas normas de composição polifônica, acreditando terem sido elaboradas com base em princípios geométricos que, se eram próprios das artes visuais, pouco tinham a ver com a arte dos sons. Zarlino acreditava que as normas de composição musical deveriam ser elaboradas tomando-se sempre a audição como sentido básico:[200]

[200] STRUNK, Oliver [org.]. **Source readings in music history**: selected and annotated by Oliver Strunk. London, Boston: Faber and Faber Limited, 1965. v. 2 (The Renaissance), p. 60. Esta informação encon-

"[...] *A música, sendo a ciência dos sons e das vozes, objetos particulares da audição, contempla apenas a combinação das cordas e das vozes (como diz Ammonius) e nada mais considera. Portanto, a mim parece que tudo em música que for contemplativo, mas sem estar diretamente voltado para um objetivo, é vão e desnecessário. Já que a música foi descoberta para agradar e melhorar a vida, como falamos em outra oportunidade, nada em música tem validade, exceto as vozes e os sons das cordas.* [...]

Do que foi dito, devemos concluir, portanto, que essa forma de composição [anterior ao Renascimento] *é não somente isenta de utilidade, como também prejudicial, uma perda de tempo - este, o mais precioso que tudo - e que pontos, linhas círculos, semicírculos e coisas similares pintadas em uma tela são objetos do sentido da visão e não da audição, pois essas são coisas estudadas pelos geômetras, enquanto os sons e as vozes (sendo os objetos particulares da audição) são coisas principalmente estudadas pelos músicos, apesar de estes, eventualmente, considerarem muitas outras.*"

Se no Renascimento - mais precisamente na transição do século XV para o século XVI - ocorreu a transformação sonora da polifonia religiosa, sua aceitação pela Igreja teve de esperar até a conclusão do Concílio de Trento (1545-1563), o principal conjunto de atos normativos originado na Contra Reforma. Os conciliares não proibiram a polifonia, mas trataram de identificar e recomendar a eliminação das particularidades que não interessavam à Igreja, para a reforma da liturgia. As Atas do Concílio registraram as seguintes observações em relação à música:[201]

"*Todas as coisas deverão, na verdade, ser ordenadas por forma que as missas, quer celebradas com canto, quer sem canto, cheguem tranqüilamente aos ouvidos e aos corações dos que as escutam, quando tudo é executado com clareza e ao ritmo certo. No caso das missas que são celebradas com canto e com órgão, não deverá permitir-se a presen-*

---

tra-se no Livro III, cap. 71 (Sobre o benefício das boas harmonias que resultam dos acidentes enumerados) do Istituzione armoniche e foi traduzida para o inglês da seguinte maneira: "[...] *For music, being the cience which treats of the sounds and the voices, which are the particular objects to hearing, contemplates only the concord which arises from the string and the voices (as Ammonius says) and considers nothing else. Thus it seems to me that everything in music that is contemplative without being directed toward this end is vain and useless. For since music was indeed discovered to improve and to delight, as we have said at other times, nothing in music has validity except the voices and the sounds which arise from the string.s.* [...] / *From what has been said we may conclude, then, that this way of composing is not only useless but also harmful, as a loss of time, more precious than anything else, and that the points, lines, circles, semicircles, and other similar things depicted on the page are subject to the sense of vision and not to that os hearing, and that these are matters considered by the geometer, while the sounds and the voices (being in truth the particular objects of hearing) are matters primarily considered by the musician, although he incidentally considers many others.*"

[201] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**: revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa, Gradiva, 1994. Cap. 5, p. 285.

> *ça de qualquer elemento profano, mas apenas hinos e louvores a Deus. Qualquer concepção do canto em modos musicais deverá destinar-se, não a dar ao ouvido um vão prazer, mas a permitir que as palavras sejam claramente entendidas por todos e, assim, os corações dos ouvintes sejam tomados pelo desejo das harmonias celestiais, na contemplação da beatitude dos eleitos.* [...] *Deverá também banir-se da igreja qualquer música que contenha, quer no canto, quer no órgão, coisas que sejam lascivas e impuras.*"

Embora muito genérico no que se refere à música, o Concílio de Trento proibiu a utilização de música na qual se observasse algo de "*impuro e lascivo*", observação dirigida à música que, mesmo baseada em princípios acústicos, visava mais o deleite auditivo que a expressão religiosa. Tal determinação encontra-se na seção XXII do Concílio (celebrada em 17 de setembro de 1562), mais especificamente no "*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*":[202]

> "[...] *Apartem também das igrejas aquelas músicas, onde assim no órgão, como no canto se mistura alguma coisa impura e lasciva; e do mesmo modo, todas as ações seculares, conversações vãs, e profanas, passeios, estrépitos, clamores; para que a casa de Deus pareça e se possa chamar com verdade casa de oração.* [...]"[203]

Até meados do século XVI, foi muito comum na música religiosa (principalmente nas Missas) a utilização de um *cantus firmus* (canto firme) baseado em uma melodia gregoriana ou profana. O *cantus firmus* nada mais era que uma melodia preexistente, adaptada e convertida em uma das vozes da polifonia. O uso de canções ou vozes de obras vocais profanas com essa finalidade permitia a obtenção de intervalos melódicos mais variados e, com isso, uma polifonia mais rica. Como exemplo dessa técnica, pode-se citar o *Gloria* da Missa "Se la face ay pale" (exemplo 2) do compositor borgonhês Guillaume Dufay (c.1400-1474), cujo tenor utiliza, como *cantus firmus*, o tenor de sua própria balada *Se la face ay pale* (exemplo 1).[204]

---

[202] "*Decretum de observandis, & evitandis in celebratione Missæ*". Cf.: O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos exell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. v. 2, p. 112-113.

[203] "[...] *Ab Ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum, aut impurum aliquid misceatur; item sæculares omnes actiones, vana, atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur, ac dici possit.* [...]". Idem. Ibidem. v. 2, p. 112-113.

[204] Os dois exemplos podem ser encontrados em: DUFAY, Guillaume. **Opera omnia**: ed. Heinrich Besseler. American Institute of Musicology (Corpus mensurabilis musicæ I), 1951-1966. V. 6, p. 36 (balada) e v. 3, p. 5-13 (Missa). Apud: PALISCA, Claude V. (ed.). **Norton Anthology of Western Music**. 2 ed., New York, London: W. W. Norton & Co., 1988. v. 1, n. 39, p. 166-175.

Nesse tipo de técnica, retirava-se o texto original da composição profana, empregando-se apenas o texto litúrgico, mas, para os ouvintes que conheciam a melodia utilizada como *cantus firmus*, não era possível evitar a associação simbólica entre essa melodia e seu texto profano. De qualquer maneira, a escolha da melodia para o *cantus firmus*, até esse período, nem sempre levava em consideração o texto, mas principalmente a melodia. Consequentemente, foram selecionadas para esse fim várias canções cujos temas eram a guerra ou o amor humano - assuntos que não interessavam à Igreja - como é o caso da balada de Dufay, cujo texto é amatório:[205]

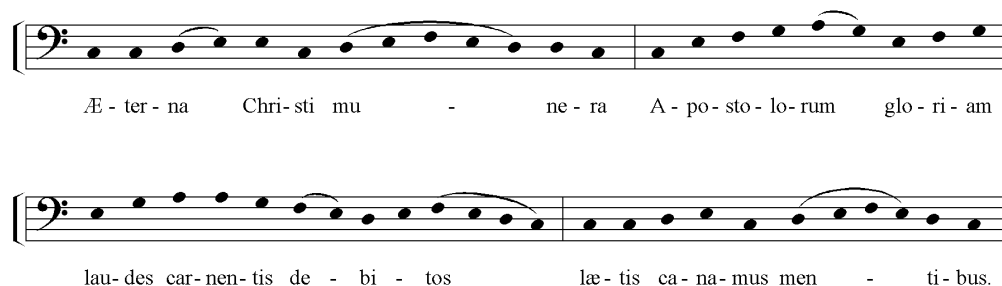
[205] PALISCA, Claude V. (ed.). Op. cit., p. 166. O texto é: "*Se la face ay pale, / La cause est amer, / Et tant m'est amer / Amer, qu'en la mer / Me voudroye voir. / Or, scet bien de voir / La belle a Qui suis / Que nul bien avoir / Sans elle ne puis.*" Uma possível tradução seria: "*Se minha face está pálida, / a causa é o amor, / e tão doce para mim / é o amor, que para o mar / eu queria ir. / Assim, ela veria / - a bela de quem sou - / que nenhum bem / sem ela posso ter.*"

Exemplo 1. GUILLAUME DUFAY (c.1400-1474). *Se la face ay pale* (balada), c. 1-6, em vozes de *cantus* (C), *tenor* (T) e *contratenor* (CT).

Exemplo 2. GUILLAUME DUFAY. Missa "Se la face ay pale" (*Gloria*), c. 125-130, em vozes de *cantus* (C), *contratenor* (CT), *tenor* (T) e *tenor bassus* (TB), com *cantus firmus* no *tenor*, extraído do *tenor* da balada *Se la face ay pale*, do mesmo autor.

A utilização de melodias profanas como *cantus firmus* acabou sendo enquadrada no Decreto tridentino de 17 de setembro de 1562 e, a partir de fins do século XVI, quase somente melodias gregorianas foram empregadas com essa função. O resultado, na música religiosa polifônica, foi a configuração das melodias vocais à semelhança da melodia gregoriana utilizada como *cantus firmus*, especialmente no que se refere à predominância de graus conjuntos e ao equilíbrio nas direções ascendente e descendente das vozes. Esse efeito pode ser observado, por exemplo, na *Missa Æterna Christi Munera* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), impressa pela primeira vez no Livro

V do *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus* (Veneza, 1591)[206] (exemplo 4) e baseada no cantochão do *Æterna Christi Munera* (Hino das Matinas do Comum dos Apóstolos e Evangelistas) (exemplo 3).[207]

Exemplo 3. *Æterna Christi Munera* (Hino das Matinas do Comum dos Apóstolos e Evangelistas).

Exemplo 4. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (c.1525-1594). *Missa Æterna Christi Munera* (*Kyrie*), c. 1-7. Todas as vozes utilizam como *cantus firmus*, no *Kyrie*, o cantochão da primeira seção do Hino *Æterna Christi Munera*.

O Concílio de Trento, na verdade, sancionou uma tendência estilística que já se verificava em Roma em meados do século XVI, diferente daquela observada entre os antigos compositores borgonheses e franco-flamengos. Donald J. Grout e Claude V. Palisca observam que o *estilo romano* utilizava linhas melódicas mais suaves, maior regularidade rítmica, simplicidade do contraponto, uso freqüente da homofonia, harmonia predominantemente diatônica, claridade no tratamento do texto e, principalmente, ausência de elementos profanos.[208]

---

[206] IOANNIS Petraloysii Prænestini Sacrossantæ Basilicæ Vaticanæ Capelæ Magistri: Missarum cum Quatuor Quinque et sex vocibus. Liber Qvintus [...]. Venetiis: Apud Hæredem Hieronymi Scoti, 1591. Apud: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**: herausgegeben von Franz Xaver Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. v. 14, p. 1-14.

[207] Franz Xaver Haberl, o editor da obra, informa que a encontrou uma versão em Dó deste cantochão em um antigo livro litúrgico (não apresenta referências bibliográficas) e em Sol em uma edição do *Directorium chori ad usum Sacrosanctœ Basilicœ Vaticanœ*, reformado por Giovanni Domenico Guidetti em 1582. Cf.: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. Op. cit. p. v.

[208] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. Op. cit. p. 284-294.

O compositor que se consagrou como o mais perfeito representante do *estilo romano* do século XVI e o mais estrito seguidor das determinações do Concílio de Trento foi Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), Mestre de Capela da Igreja de Santa Maria Maggiore (1561-1566) e da Basílica de São Pedro, em Roma (1551-1555 e 1571-1594). A adequação das composições de Palestrina ao Decreto de 17 de setembro de 1562 foi o fator mais referido pelos historiadores da música que escreveram no século XIX. De acordo com Ernesto Vieira (1899), por exemplo, Palestrina "[...] *evitou os cantos vulgares, simplificou os floreados do contraponto identificando-os com o tema escolhido, respeitou a prosódia fazendo coincidir os acentos e repousos da musica com os das palavras, e deu ao todo uma expressão apropriada segundo o sentido do texto* [...]".[209]

G. B. Inama e Michele Less (1892) indentificaram no *estilo palestriniano* a utilização de temas melódicos extraídos do canto gregoriano, o caráter da melodia construída à imitação do próprio canto gregoriano e o uso da técnica polifônica de imitação motívica, esta, em verdade, originada nos séculos XIV e XV:[210]

> "*O* estilo à Palestrina *é, portanto, o estilo polifônico, um canto medido, a várias vozes, composto sobre os antigos tons eclesiásticos, no qual em cada uma das vozes aparece a melodia principal, em grande parte igual à das outras vozes, mas com algumas diferenças. O estilo é, por isso, essencialmente diverso do homofônico, no qual o andamento das partes vocais é tal, que a voz que se destaca recebe a melodia principal e as outras obrigam-se a acompanhá-la com notas de igual valor. A base fundamental do estilo à Palestrina está representada na melodia gregoriana: o Cerimonial dos Bispos define esse estilo como um canto tecido de melodias gregorianas, com tratamento das vozes por contraponto. O tema utilizado na composição é uma melodia encontrada de fato nos livros litúrgicos, ou composta de acordo com os princípios do canto gregoriano.* [...]"

---

[209] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical** [...]. 2. ed. Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 45 (*Alla Palestrina*)

[210] "*Or bene, lo* stile alla Palestrina *è appunto lo stile polifono, un canto misurato a più voci, composto in riga delle antiche tonalità ecclesiastiche, nel quale ad ogni voce viene assegnata la propria melodia in gran parte eguale a quella delle altre, in parte da essa un poco differente. Lo stile è perciò essencialmente diverso dall'omofono, dove l'andamento delle parti è disposto così, che ad una voce che debba più emergere si assegna la melodia e alle altre l'obbligo di accompagnarla a note di eguale valore. La base fondamentale dello stile alla Palestrina viene rappresentata dal gregoriano: il cerimoniale dei Vescovi definisce perciò questo stile col dirlo un canto tessuto di melodie gregoriane con trattamento delle voci a contrappunto. Il tema usato nella composicione è una melodia che si trova di fatto nei libri liturgici o è composta dietro i principì del canto gregoriano.* [...]" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 121-122.

Amintore Galli (1900), por sua vez, destaca, na música de Palestrina, a inexistência do artificialismo composicional típico da produção franco-flamenga e, principalmente, sua relação com as determinações tridentinas. Observe-se que, ao final da citação, Galli utiliza expressões do próprio Decreto de 17 de setembro de 1562, para definir as características do *estilo palestriniano*:[211]

> "[...] *Foi Palestrina quem atuou sob o conceito das reformas musicais propostas pelo Concílio de Trento (1563), conceito destinado a subtrair da música sacra os artifícios cerebrais dos flamengos, o sistema de compor sobre temas de canções seculares, a absurda promiscuidade dos textos sacros e profanos, a mistura desordenada de cantos litúrgicos e tudo o que retirava das composições musicais eclesiásticas o princípio de clareza e, consequentemente, aquele poder sobre a alma humana, o qual somente justifica a utilização da arte dos sons no templo divino. O* lascivium aut impurum, *lamentado pelos participantes do Concílio Tridentino, foi emendado, retirado e substituído por formas musicais que fizeram da casa de Deus novamente a augusta casa de oração* (domus orationis)."

A musicologia do século XX, mais atenta à constituição estrutural das composições, procurou compreender o estilo composicional de Palestrina de forma mais precisa que os autores do século XIX, embora grande parte dos musicólogos tenha privilegiado os mesmos parâmetros que o notabilizaram em períodos precedentes. Donald Grout e Claude Palisca, por exemplo, concentraram suas observações em torno da natureza das linhas melódicas e da ausência do cromatismo (alteração intencional de graus da escala melódica):[212]

> "*As partes vocais individuais têm em Palestrina um caráter que quase evoca o do cantochão: a curva melódica descreve muitas vezes um arco, sendo o movimento predominantemente por grau conjunto, com saltos raros e de pequena amplitude. Se tomarmos como exemplo a linha melódica de qualquer parte vocal individual de uma peça típica, como o primeiro* Agnus Dei *da famosa* Missa do Papa Marcelo, *encontramos*

---

[211] "[...] *Fu il Palestrina che attuò il concetto della riforma musicale promessa dal Concilio Tridentino (1563), concetto inteso a sottrarre la musica sacra dagli elucubrati artifici dei fiamminghi, dal sistema di comporre su temi di canzoni mondane, dalla assurda promiscuità dei testi sacri e profani, dalla miscela dei canti liturgici e da tutto ciò che toglieva alla composizione musicale chiesastica ogni principio di chiarezza e conseguentemente quella possanza sull'anima dell'uomo, che sola giustifica l'intervento dell'arte dei suoni nel tempio divino. Il* lascivium aut impurum, *lamentato dai porporati del Tridentino, fu emendato, tolto e sostituito da forme musicale che fecero della casa di dio novellamente l'augusta casa della preghiera* (domus orationis)." Cf.: GALLI, Amintore. **Estetica della musica ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia**. Torino, Milano, Roma, Firenze: Fratelli Bocca, 1900. § XIII (Della musica religiosa), p. 255.

[212] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. Op. cit. Cap. 5, p. 288-289.

uma linha de grande fôlego, flexivelmente articulada em frases rítmicas de dimensão variável; predominantemente por grau conjunto, com poucas notas repetidas, movendo-se quase sempre dentro do âmbito de uma nona, facilmente cantável, nela os escassos saltos maiores do que uma terceira nunca são dramaticamente explorados, antes se suavizam pelo regresso a uma nota situada dentro do intervalo do salto - no conjunto, uma curva de som regular, natural, elegante.

A pureza da linha melódica é igualada pela pureza da harmonia. Característico de Palestrina é o fato de evitar por completo - dir-se-ia até de maneira estudada - o cromatismo, esse novo recurso expressivo que tão sistematicamente era então explorado pelos seus contemporâneos mais ousados. Mesmo nos madrigais profanos Palestrina mostrou-se conservador quanto a este aspecto, e mais ainda nas obras sacras, principalmente nas missas. Só são admitidas as alterações essenciais exigidas pelas convenções de musica ficta."

Palestrina, na segunda metade do século XVI, gerou uma corrente de seguidores, em Roma e em outras partes da Itália e da Europa, que deram origem a um estilo composicional menos interessado em inovações técnicas e mais preocupado com a utilização das regras que produziam a "*perfeição da harmonia*" (como observara Cláudio Monteverdi em 1605),[213] porém em acordo com as determinações tridentinas. Ernesto Vieira acrescenta: "[...] *Daí em diante, as composições de música religiosa escritas em contraponto, mas dum estilo puro, sóbrio e expressivo, receberam como epíteto honroso a designação de música* alla Palestrina".[214] Esse "*estilo alla Palestrina*" nada mais é que o próprio *estilo antigo*, surgido a partir da observação da produção musical de Palestrina, embora simplificado e com particularidades próprias, como já se observou no item anterior.

É importante ressaltar que certas composições de Palestrina e seus contemporâneos, especialmente aquelas destinadas à Semana Santa, já exibem uma tendência ao movimento silábico e homofônico que, mais tarde, foi reconhecida como característica do *estilo antigo*. Como exemplo, pode-se mencionar o *Popule meus* (Impropérios para a adoração da Cruz de Sexta-feira Santa), ouvido no Vaticano por Ludovic Celler, na Sexta-feira Santa de 1866 (exemplo 5).[215] Esse fenômeno sugere que obras de autores do

---

[213] STRUNK, Oliver. **Source readings in music history**: selected and annotated by [...]. New York, London: W. W. Norton & Company, 1965. v. 3, p. 48.
[214] VIEIRA, Ernesto. Op. cit. p. 45.
[215] CELLER, Ludovic. **La Semaine Sainte au Vatican**: étude musicale et pittoresque; texte et musique. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1867. Anexo musical. A mesma obra foi impressa por Franz Xaver Haberl, com algumas diferenças rítmicas em: PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**. Leipzig, Breitkopf & Härtel, v. 31, 1907, p. 171 e 175.

século XVI, com ou sem adaptações, podem ter integrado o repertório em *estilo antigo* de períodos posteriores:

Exemplo 5. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (c.1525-1594). *Popule meus* (Impropérios para a adoração da Cruz de Sexta-feira Santa), c. 1-7.

2.4. O *estilo antigo* na Itália

2.4.1. Surgimento

G. B. Inama e Michele Less, adeptos do *cecilianismo* - movimento do século XIX que defendia o retorno da música de Palestrina nas cerimônias religiosas - observaram a existência de três estilos na música sacra do período: o *estilo palestriniano*, o *estilo antigo* e o *estilo moderno*:[216]

> "*Em oposição ao estilo coral* [ou seja, o *estilo antigo*] *de gênero puramente melódico e monódico, está o estilo de Palestrina, assim denominado em função de seu principal cultor, Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594), e o estilo moderno a várias vozes e harmônico, aquele predominantemente polifônico, este geralmente homofônico ou misto.*"

A distinção entre *estilo antigo* e o *estilo moderno* já foi esclarecida por vários musicólogos, mas a relação entre os estilos renascentistas (incluindo o *estilo palestriniano*) e o *estilo antigo* é um pouco mais complexa. Algumas vezes confundidos por historiadores da música, o *estilo palestriniano* e o *estilo antigo* guardam, entre si, uma relação histórica, haja vista que o segundo, ao menos em Roma, derivou-se do primeiro. O *estilo palestriniano*, entretanto, somente pode ser atribuído, com propriedade, à músi-

---

[216] "*In opposizione allo stile corale di genere puramente melodico e monodico, stanno lo stile di Palestrina, cosi nominato dal principale suo cultore Giov. Pier Luigi da Palestrina (†1594), e lo stile moderno a più voci e armonico, quello predominantemente polifono, questo generalmente omofono o misto.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 121-122.

ca do próprio Palestrina e de alguns contemporâneos, reconhecendo-se como *estilo antigo* a música escrita em época posterior à morte do mestre italiano, que se contrapôs ao *estilo moderno*.

Compositores italianos que atuaram na transição do século XVI para o século XVII manifestaram, portanto, um estilo que foi se estabelecendo enquanto *estilo antigo*, na medida em que surgia o *estilo moderno*, não podendo, por essa razão, ser facilmente diferenciável do *estilo palestriniano*.[217] Tais compositores, manifestando tendência à homofonia, ao silabismo e à valorização da acentuação rítmica, mantiveram o interesse polifônico em suas composições, embora tendessem a restringir a técnica imitativa.[218] Utilizaram, com muita ênfase, as texturas homofônicas, trabalhando com muita perícia o contraste de densidades (muitas ou poucas vozes), preservando o sistema modal e mantendo um controle da rítmica e do contraponto por regras derivadas da polifonia quinhentista.[219]

A atuação da maior parte desses compositores em Roma motivou o surgimento das designações *escola romana* e *estilo romano*, freqüentemente utilizadas em textos dos séculos XVIII, XIX e XX sobre música, incluindo aqueles emitidos pela Igreja. O *estilo romano*, quando aplicado a composições dos séculos XVIII e XIX, pode ser perfeitamente associável ao *estilo antigo*, mas sua diferenciação dos estilos renascentistas, na música da primeira metade do século XVII, nem sempre é uma tarefa simples.

Estudos realizados nas duas últimas décadas atestam a dificuldade na caracterização da música religiosa romana do início do século XVII. Michele Yvonne Fromson demonstrou, em um trabalho de 1988,[220] que compositores contra-reformistas freqüentemente construíram obras sobre um determinado texto, baseando-se em velhas composições sobre o mesmo. A autora conclui, ainda, que as composições em *estilo antigo* não se apresentaram de maneira uniforme após o Concílio de Trento: enquanto no início do

---

[217] Entre os autores que manifestaram essa tendência, podem ser citados Marc' Antonio Ingegnieri (c.1545-1592), de Verona (mestre de Cláudio Monteverdi), Costanzo Porta (c.1530-1601), de Cremona (discípulo de Willaert), Giovanni Maria Nanini (c.1545-1607), discípulo de Palestrina e Mestre da Capela Sistina a partir de 1604, Giovanni Bernardino Nanini (c.1560-1623), Felice Anerio (1560-1614), discípulo de Nanini e Francesco Soriano (1549 - após 1621), também discípulo de Nanini e do próprio Palestrina.

[218] Compositores italianos que se dedicaram ao *estilo antigo*, no século XVII, utilizaram freqüentemente os jogos de pergunta-resposta entre vozes diferentes por meio de motivos curtos, técnica obviamente derivada da imitação motívica característica das composições renascentistas.

[219] Ouvir, por exemplo, o *Venite ad me omnes*, de Felice Anerio e o *Hæc dies* de Giovanni Bernardino Nanino, em: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. **Missa Papæ Marcelli**; ALLEGRI, Gregorio. **Miserere** (CD). Choir of Westminster Abbey. Simon Preston, regente. Hamburg: Polydor International, 28941-55172, 1986. Faixas 9 e 10.

[220] FROMSON, Michele Yvonne. Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605. Tese (PHD): University of Pennsylvania, 1988. 684 p. (em 2 v). Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8908333>.

século XVII começaram a se disseminar as convenções sobre esse estilo, ainda era possível encontrar compositores que imitavam obras de músicos nascidos na década de 1530.

Stephen R. Miller, em 1998,[221] estudou as Missas polifônicas de Gregorio Allegri (1584-1652), Francesco Foggia (1605-1688) e Bonifazio Graziani (1605-1664), questionando sua caracterização monolítica enquanto representantes do *estilo antigo*, que identifica com maior propriedade nas Missas de Alessandro Scarlatti.

O fato é que muitas composições de autores do século XVI, especialmente Palestrina, foram cantadas com freqüência até, pelo menos, o final do século XVIII. Paul Henri Lang, baseando-se em idéias de Charles Rosen, observa que, paralelamente ao *estilo antigo*, o repertório palestriniano, nesse período, teve um papel não somente litúrgico, mas também didático:[222]

> "[...] *Afora o* estilo antigo, *ou* stilus gravis - *ou seja, o arcaico estilo* a cappella, *que realmente nunca desapareceu e foi praticado como uma disciplina musical ou como exercício externo à devoção religiosa (vide Matteo Palotta ou Pasquale Pisani) - raramente havia um compositor italiano no século XVIII que não conhecia o ideal vocal palestriniano como uma qualidade italiana por excelência. Por onde quer que se procure, de Bassani a Lotti e aos dois Scarlatti, pode-se observar esse fenômeno; Pasquini, no prefácio de um de seus volumes de motetos, chama todo músico alheio à produção de Palestrina 'pobre infeliz'.* [...]"

Em meados do século XVII, quando as técnicas originárias da ópera e da música instrumental começaram a ser transferidas para a música litúrgica, o *estilo palestriniano* passou a receber modificações que proporcionaram ao *estilo antigo* maior simplicidade na textura contrapontística e uma predominância da homofonia sobre a técnica imitativa. Nesse tipo de escritura musical destacaram-se compositores cujo repertório continuou sendo executado na Basílica de São Pedro até o século XX.[223]

---

[221] MILLER, Stephen R. Music for the Mass in Seventeenth-century Rome: Messe Piene, the Palestrina Tradition, and the Stile Antico. Tese (PHD): The University of Chicago, 1998. 1259 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9910949>.

[222] "[...] *Aside from the* stile antico, *or* stylus gravis - *that is, the archaizing a cappella style which never really died out and was practised either as a musical discipline or out of devotion to the Church (vide Matteo Palotta or Pasquale Pisani) - there was scarcely an Italian composer throughout the eighteenth century who did not acknowledge the Palestrinian vocal ideal as an Italian quality par excellence. Wherever we look, from Bassani to Lotti and the two Scarlattis, we find this, and Pasquini, in the preface to one of his volumes of motets, calls any musician unacquainted with Palestrina 'a miserable wretch'.* [...]" Cf.: LANG, Paul Henry. **Musicology and Performance**: edited by Alfred Mann and george J. Buelow. New Haven & London: Yale University Press, 1997. p. 63-64.

[223] Entre os principais, estão: Lodovico Grossi da Viadana (1564-1645), discípulo de Costanzo Porta; Ruggero Giovanelli (c.1560-1625), provavelmente discípulo de G. B. Nanini; Gregorio Allegri (1584-

O *estilo antigo* representou, na Itália seiscentista, um desenvolvimento ulterior do *estilo palestriniano*, caracterizando-se por maior simplicidade e pela obtenção de uma exuberância expressiva mais pelo acúmulo vertical de sonoridades que pela técnica contrapontística e imitativa do século XVI, tendência que levou a uma acentuação cada vez maior da homofonia. Manfred Bukofzer diferencia com maior simplicidade o *estilo palestriniano* do *estilo antigo*, enfatizando o interesse rítmico e harmônico do segundo:[224]

> "[...] *No confronto entre a tradição e o progresso, o* estilo antigo *tornou-se cada vez mais um símbolo de religiosidade;* [...] *Já em Agazzari, Palestrina foi elevado à dignidade de um modelo infalível. Os rivais diretos de Palestrina e seus sucessores, Felice e Giovanni Anerio, Giovanelli, Soriano, Nanino, Allegri e também os mais recentes mestres, como Pier Valentini e Simonelli transformaram lentamente seus modelos, pela aplicação de harmonias e acentuações rítmicas do período, distinguindo o* estilo antigo *do real estilo de Palestrina.* [...]"

Um exemplo de diferenciação entre o estilo de Palestrina e o *estilo antigo* encontra-se, paradoxalmente, na primeira edição completa das obras do mestre italiano, realizada em Leipzig (Alemanha), no final do sécuo XIX.[225] No volume 32 do *Pierluigi da Palestrina's Werke*, o editor Franz Xaver Haberl (1840-1910) incluiu vinte e sete Res-

---

1652), discípulo de G. B. Nanini e autor de um *Miserere*, uma das mais conhecidas composições em *estilo antigo*; Pier Francesco Valentini (?-1654), outro discípulo de Nanini e renomado didata; Orazio Benevoli (1605-1672), cujas composições são dotadas de um estilo mais virtuosístico; Ercole Bernabei (c.1620-1687), que também praticou música no estilo concertado. Cf., entre outros: COMBARIEU, J[ules]. **Histoire de la musique**: des origines au début du XX^{e} siècle; avec de nombreux textes musicaux. 4 ed., Paris: Librairie Armand Colin, 1935. v. 2, p. 210 e GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. Op. cit. Cap. 8 (Música sacra no renascimento tardio), p. 295.

[224] "[...] *In the struggle between tradition and progress the old style became more and more the symbol of churchliness;* [...] *As early as Agazzari, Palestrina was raised to the dignity of an infallible model. Palestrina's direct emulators and successors, Felice and Giovanni Anerio, Giovanelli, Soriano, Nanino, and Allegri, and also such later masters as Pier Valentini and Simonelli slowly transformed their model by applying the harmonies and accentuating rhythms of the time which distinguish the* stile antico *from real Palestrina style.* [...]" Cf.: BUKOFZER, Manfred F. **Music in the baroque era**: from Monteverddi to Bach. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1947. p. 69.

[225] PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**. Leipzig, Breitkopf & Härtel, c.1870-1907. 33 v.

ponsórios para o Tríduo Pascal, atribuídos a Palestrina em um manuscrito de 1764.[226] A música desse manuscrito recebeu, do musicólogo alemão, o seguinte comentário:[227]

> "*Uma idéia totalmente errada do estilo de Palestrina foi difundida há mais ou menos cinqüenta anos, pela publicação de alguns Responsórios a quatro vozes para as Matinas do Tríduo Pascal. O abaixo assinado* [Franz Xaver Haberl] *procurou com muito afinco em Roma e na Itália uma cópia desses vinte e sete Responsórios, mas não encontrou nenhuma pista dos mesmos. Todas as cópias nas bibliotecas de Munique, Viena etc., nos levaram a uma cópia do século passado, que o falecido sacristão da Capela Real em Munique, Sr. Julius Joseph Maier, recebeu 'como lembrança' no ano de 1857 de Casper Aiblingen, Mestre da Capela Real em Munique (†1867) e que o deu de presente ao abaixo assinado, 'como humilde contribuição ao conhecimento do Pseudo-Palestrina em 1º de maio de 1886'.* [...]"[228]

Haberl deduziu não serem composições de Palestrina os vinte e sete Responsórios, não somente por aspectos estilísticos, mas também por informações históricas e documentais. O autor acabou associando as obras a um *estilo romano* do início do século XVII, que pode ser perfeitamente associado ao *estilo antigo*:[229]

> "[...] *Os erros cronológicos desta nota são evidentes, já que Palestrina nunca foi mestre de capela da Capela Papal, mas simples cantor*

---

[226] Tal manuscrito, encontrado por Franz Xaver Haberl em Munique (Alemanha), possui o frontispício "*Responsoria anno 1555 composita a famosissimo Dom Aloysio Prenestino capellae Magistro Summi Pontificis Marcelli Spectant nunc ab usum Fr^is^ Josephi a Despons. B.V.M. Ord. S. Hieronymi Professo 1764*". Cf.: PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**; Dritter Nachtrag zur Gesamtausgabe der Werke von Pierluigi da Palestrina; aus ungedruckten Quellen (Archiv von S. Maris maggiore, Biblioth. Altempsiana und verschiedenen Bibliotheken) gesammelt von Franz Xaver Haberl. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leizig. [1892]. *XXVII responsoria Tridui Sacri. In Cœna Domini ad Matutinum in Primo Nocturno*, p. 93-128, n. 9-36.

[227] PALESTRINA, Pierluigi da. Op. cit. v. 32, p. v.

[228] "*Eine ganz falsche Vorstellung vom Stile Palestrina's wurde seit etwa fünfzig Jahren durch die Publikation einzelner vierstimmiger Responsorien für die Matutinen der drei letzten Charwochentage verbreitet. Der Unterzeichnete hat in Rom und Italien mit grösster Mühe nach einer kopie dieser 27 Responsorien gesucht, aber nirgends eine Spur derselben entdeckt. Alle Abschriften in den öffentlichen Bibliotheken zu München, Wien u.s.w. führen jedoch auf eine Handschrift des vorigen Jahrhunderts, welche der verstorbene Custos der klg. Hofkapellmeister in München, Herr Jul. Jos. Maier, im Jahre 1857 von Casp. Aiblinger, klg. Hofkapellmeister in München (†1867), 'zum Andenken' erhielt und dem Unterzeichneten 'als zahmen Beitrag zum Palestrina-Incertus-Band am 1. Mai 1886' zum Geschenke gemacht hat.* [...]"

[229] "[...] *Die chronologischen Fehler dieser Notiz liegen auf der Hand, denn Palestrina war niemals Kapellmeister der päpstlichen Kapelle, sondern beim Tode von Papst Marcellus II. einfacher Sänger derselben. Dass diese 27 Responsorien nicht 1555 komponirt sein können, bedarf für den Musikkundigen keines weiteren beweises, dass sie aber vor 1632 entstanden sind, dürfte sich aus dem Umstand ergeben, dass die Worte fiat voluntas tua (s. S. 93 dieses Bandes), welche bei der Edition des Breviers durch Urban VIII. (1632) gestrichen worden sind, sich hier in Musik gesetzt vorfinden. Auch sonst weist der Stil auf einer guten Meister der römischen Schule aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Den Schluss der Handschrift bildet der einfache Falsobordone des Benedictus (S. 128), welcher, wie die 27 Responsorien, nur in dieser Handschrift als Werk Palestrina's bezeichnet ist.*" Este fragmento e o precedente foram assinados por Haberl em "*Regensburg, 15. Dezember 1892*". Cf.: Idem. Ibidem. v. 32, p. v.

da mesma, na época da morte do Papa Marcelo II. Um entendido em música não precisa de outra prova para saber que estes vinte e sete Responsórios não podem ter sido compostos em 1555, mas que eles surgiram antes de 1632 pode-se deduzir pelas palavras fiat voluntas tua *(ver p. 93 deste volume), palavras estas que foram eliminadas da edição do breviário por Urbano VIII (1632) e que ainda constam na musica. Além disso, o estilo indica um bom mestre da escola romana do princípio do século XVII. O simples* falsobordone *do Benedictus (p. 128), que finaliza a cópia, como os 27 Responsórios, somente nessa cópia é indicado como obra de Palestrina.*"

A observação apresentada por Haberl, de que o estilo, nesses Responsórios, "*indica um bom mestre da escola romana do princípio do século XVII*", pode ser verificada pelo exame das citadas composições: de uma maneira muito diferente do estilo de Palestrina ou de seus seguidores no século XVI, tais peças (exemplo 6)[230] alternam três e quatro vozes e possuem uma textura predominantemente homofônica, com raras passagens imitativas e textura bem mais simples que as composições de Palestrina.

Exemplo 6. ANÔNIMO. *In Monte Oliveti* (Responsório das Matinas de Quinta-feira Santa), c. 1-9. Manuscrito de 1764.

2.4.2. O *estilo antigo* nos séculos XVII e XVIII

O *estilo antigo* em Roma, na época denominado *estilo romano*, foi cultivado sobretudo na Capela Sistina por compositores como o espanhol Tomás Luís de Victoria (?-1611), Giovanni Maria Nanini (1545-1607), Francesco Soriano (1549-1621) e Felice Anerio (1560?-1614). Esses autores ainda manifestaram uma certa ligação com o *estilo palestriniano*, mas já exibem um contraponto mais simples e uma tendência à homofonia(exemplo 7),[231] que as gerações seguintes adotaram até o século XIX.[232]

---

[230] Idem. Ibidem. v. 32, p. 93. Neste exemplo, as claves antigas foram convertidas em claves modernas.

[231] ANERIO, Felice. *Christus factus est*. In: WÜLLNER, Franz; SCHWICKERATH, Eberhard; STEPHANI, Martin; STEPHANI, Reinhard. **Chorübungen: 131 A-Cappella Sätze von der Renaissance bis zur Gegenwart / Chorus Rehersal: 131 A-Cappella settings from the Renaissance to the Present**.

Exemplo 7. FELICE ANERIO (1560?-1630). *Christus factus est* (Antífona final das Laudes do Tríduo Pascal) c. 1-7.

De Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) até Giuseppe Jannacconi (1741-1816), segundo Karl Gustav Fellerer, foi comum a utilização de música a vários coros, mas sempre com a preservação das leis da velha polifonia.[233] De acordo com Amintore Galli,[234] os últimos representantes de destaque do *estilo romano* foram Giuseppe Baini (1775-1844),[235] mestre da capela pontifícia a partir de 1818, Francesco Basili (1767-1850),[236] mestre em São Pedro a partir de 1837 e seu sucessor, Pietro Raimondi (1786-1853), a partir de 1852. Em relação ao repertório produzido pela *escola romana*, Joaquín Pena e Higino Anglés destacam as funções litúrgicas contempladas e a ênfase na música policoral no século XVII:[237]

Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1954. n. 27, p. 48-49. Exemplo impresso com os valores rítmicos reduzidos à metade.

232 Entre os principais representantes do *estilo antigo* romano, podem ser citados Gregorio Allegri (1582-1652), Domenico Mazzochi (1592-1665), Orazio Benevoli (1605-1672), Francesco Foggia (1605-1668), Tommaso Baj (1650-1714), Giuseppe Pitoni (1657-1743), Pasquale Pisari (1725-1778), Giambattista Casali (1715-1792) e Giuseppe Baini (1775-1844). Geminiano Santini foi o responsável por uma sistematização teórica do *estilo antigo* no *Compositore armonico* (1764), tendência teórico-didática seguida também por Giuseppe Paolucci (1726-1776), pelo Pe. Giambattista Martini (1706-1784) - professor de Niccollò Jommelli, de Johann Christian Bach e de Wolfgang Amadeus Mozart - e por Girolamo Chiti (século XVIII). FELLERER, Karl Gustav. Op. cit. v. 2, p. 89.

233 Idem. Ibidem. v. 2, p. 89.

234 GALLI, Amintore. **Estetica della musica ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia**. Torino, Milano, Roma, Firenze: Fratelli Bocca, 1900. § XIII (Della musica religiosa), p. 289.

235 Joaquín Pena e Higino Anglés informam que Baini "*Compuso en el estilo palestriniano y se dió a conocer especialmente por un* Miserere, *que desde 1821 la Capilla Sixtina canta alternativamente con los de Allegri y Baj.*" Obviamente, Pena e Anglés estão se referindo, aqui, não exatamente ao estilo de Palestrina, mas ao *estilo antigo* do século XVIII. Cf.: PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. v. 1, p. 162.

236 Joaquín Pena e Higino Anglés (op. cit., v. 1, p. 210) informam que "*Con Basili se perdió entonces la última esperanza de una seria restauración de la música religiosa, puesto que después de él tanto Rossini como Verdi la llevaron por la senda de la teatralidad.*"

237 "[...] *Los compositores de esta escuela dedicaron sus esfuerzos principalmente en el campo de la polifonia sagrada: misas,* Oficium Defunctorum, *motetes, responsorios, himnos, salmos,* Lamentationes, *etc., siguiendo más o menos el estilo de la época de Palestrina. Desde el s. XVII cultivaron la polifonia pluri-*

"[...] *Os compositores dessa escola dedicaram seus esforços principalmente no campo da polifonia sagrada: Missas,* Oficium Defunctorum, *motetos, Responsórios, Hinos, Salmos,* Lamentationes, *etc., seguindo mais ou menos o estilo da época de Palestrina. Desde o século XVII, cultivaram a polifonia pluricoral com as Missas a quatorze, dezesseis, vinte e quatro e mais vozes. Foi Benevoli o mais ilustre entre os mestres da Escola Romana do século XVII, quem produziu maravilhas de arte com suas Missas a dezesseis, e chegou a escrever uma a cinqüenta e três vozes (publicada pela Denkmäler der Tonkunst in Österreich).*"

David Carter Madock,[238] que estudou a música religiosa em *estilo antigo*, escrita entre 1698 e o final da década de 1730 por Antonio Lotti (1667-1740) e encontrada na Biblioteca Marciana de Veneza (Itália), concluiu que esta fora essencialmente condicionada pela legislação litúrgica tridentina sobre música. Jules Combarieu, por sua vez, informa que as composições em *estilo antigo* foram preferencialmente utilizadas na Semana Santa, até inícios do século XX.[239]

Jules Combarieu, Joaquín Pena e Higino Anglés, concordam com o fato de que o *estilo antigo* foi preferencialmente utilizado em funções religiosas da Semana Santa (Motetos, Responsórios, Lamentações, Paixões e o Salmo *Miserere*), em Vésperas (Hinos e Salmos), na Liturgia dos Defuntos e no ordinário das Missas. Essas informação foram decisivas para o presente trabalho, pois o fenômeno também foi constatado em manuscritos musicais de acervos brasileiros, o que demonstra a existência de uma especificidade litúrgica para o *estilo antigo*, que justificou sua própria manutenção nos séculos XVIII e XIX.

Ainda no século XVII, o *estilo antigo* expandiu-se para fora de Roma e da própria Itália, sofrendo adaptações e transformações complexas, não totalmente documentadas.[240] Francesco Durante (1684-1755), por exemplo, compositor que atuou princi-

---

coral con las misas a 14, 16, 24 y más voces. Fué Benevoli el más ilustre entre los maestros de la Escuela Romana del s. XVII, quien produjo maravillas de arte con sus misas a 16, y llegó a escribir una a 53 voces (publicada por Denkmäler der Tonkunst in Österreich)." Cf.: Idem. Ibidem. v. 2, p. 1905.

[238] MADOCK, David Carter. A Study of the Stile Antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti as Contained in the Codice Marciano Italiano IV, Venice. Tese (PHD): The Catholic University of America, 1996. 427 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9630246>.

[239] "[...] *Dans le genre du Motet, de la Messe ou de la Passion, ces maîtres écrivent pour un nombre de voix, variant de 5 à 8. Leurs oeuvres, aujour'hui encore, sont chantées à Saint-Pierre durant la semanine sante. Avant la fin de la première moitié du siècle, apparaissent les compositions pour plus grandes masses vocales. Le prêtre Allegri (1584-1652), chanteur de la chapele papale, écrivant à deux choeurs seulement ce* Miserere *fameux que Mozart enfant entendit et nota de mémoire;* [...]" Cf.: COMBARIEU, J[ules]. **Histoire de la musique**: des origines au début du XX^{e} siècle; avec de nombreux textes musicaux. 4 ed., Paris: Librairie Armand Colin, 1935. v 2, p. 210-211.

[240] Nos séculos XVII e XVIII, o *estilo antigo* foi praticado, entre outros, em Mântua e Veneza por Claudio Monteverdi (1567-1643), em Praga e Brescia por Francesco Turini (1589-1656), em Pádua (e Roma)

palmente em Nápoles, Lisboa e Madri, foi adepto do *estilo antigo* romano, com emprego mais exuberante da técnica imitativa, porém com a utilização de certos procedimentos típicos do sistema tonal.[241] Também cultor da técnica imitativa foi Alessandro Scarlatti (1660-1725) (exemplo 8),[242] que, juntamente com Durante, tornou-se um dos mais influentes compositores do *estilo antigo* em seu tempo, tanto em Roma quanto em Nápoles.

Exemplo 8. ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725). *Exultate Deo*, c. 1-7.

Bruce Erol Borton,[243] que estudou as composições sacras de Domenico Scarlatti (1685-1757), filho de Alessandro, concluiu que suas obras corais, embora conservadoras, combinavam elementos do *estilo antigo* e do *estilo moderno* e, quando usavam acompanhamento instrumental, este era limitado ao baixo contínuo. Casos semelhantes podem ser observados no *Dixit Dominus* de Giovanni Battista Costanzi (1704-1778)[244] e no *Dixit Dominus* do compositor português José Alves, hoje conhecido somente a partir

por Steffano Landi (c.1590-c.1655), em Loreto, na Áustria (e em Roma) por Antonio Cifra (1584-1629), em Veneza, Kassel e Dresden por Heinrich Schütz (1585-1672), em Nápoles, Florença (e em Roma) por Alessando Scarlatti (1660-1725), em Nápoles por Francesco Durante (1684-1755), em Veneza e Dresden por Antonio Lotti (1667-1740), em Bolonha por Benedetto Marcello (1686-1739) e em Pádua por Francesco Antonio Vallotti (1697-1780). Cf.: BUKOFZER, Manfred F. Op. cit. p. 70.

[241] "*Nel Durante non i modi liturgici* protus, deuterus, tritur *e* tetrard *nelle loro varietà, ma la tonalità moderna, le imitazioni, le fughe, i canoni semplice, i canoni doppi* [...], *sono construtti sulla base dei nostri due modi, il* maggiore *e il* minore; *le reliqui della tonalità antica sono rare in questo autore, araldo della musica non solo psicologica ma anche romantica.*" Cf.: GALLI, Amintore. **Estetica della musica ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia**. Torino, Milano, Roma, Firenze: Fratelli Bocca, 1900. § XIII (Della musica religiosa), p. 295.

[242] SCARLATTI, Alessando. *Exultate Deo*. In: WÜLLNER, Franz; SCHWICKERATH, Eberhard; STEPHANI, Martin; STEPHANI, Reinhard. Op. cit. n. 35, p. 61-64. Exemplo impresso em Lá b hipomixolídio (Si β, Mi β, Lá β Ré β e Sol β na armadura) e com os valores rítmicos reduzidos à metade.

[243] BORTON, Bruce Erol. The Sacred Choral Works of Domenico Scarlatti. Dissertação (DMA): University of Cincinnati, 1983. 377 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8323193>.

[244] JOMMELLI, Niccolò. **Vesperæ in Sancto Petro Romæ** (D). A Sei Voci. Bernard Fabre-Garrus, regente. France: Auvidis/Astrée, France Telecom, Ambronay, 3-298490-085905, 1996. v 1, faixa 3.

de um manuscrito do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (exemplo 9).[245] Tais composições foram baseadas no estilo policoral veneziano do século XVII, já direcionado ao tonalismo, no qual destacou-se Giovanni Gabrielli (1557-1612) (exemplo 10).[246]

Exemplo 9. JOSÉ ALVES (século XVIII). *Dixit Dominus* (Salmo 109, para as Vésperas de Domingo), de [027] ACMSP P 153, c. 1-5.

Exemplo 10. GIOVANNI GABRIELI (1557-1612). *Benedictus* (do Ordinário da Missa?), c. 1-8.

245 [027] ACMSP P 153 C-Un - "*Organo / Dixit Dominus / a 8 Ripieno / Del Sigr.ᵉ Giosepho Alvez*". Cópia de [André da Silva] Gomes, sem local, [década de 1770]: partes de $S^1A^1T^1B^1$ / $S^2A^2T^2B^2$, org cif

246 GABRIELI, Giovanni. *Benedictus*. In: WÜLLNER, Franz; SCHWICKERATH, Eberhard; STEPHANI, Martin; STEPHANI, Reinhard. Op. cit. n. 39, p. 41-43.

Joaquín Pena e Higino Anglés atribuem a Francesco Durante a sistematização da tendência tonal no *estilo antigo* romano, que o compositor utilizou ao lado de obras em *estilo moderno*, nas quais adotou o melodismo operístico napolitano:[247]

> "[...] *Ainda que em seu estilo notam-se certas influências da escola conservadora de Roma, Durante pode ser considerado um dos mais notáveis representantes da escola napolitana: fez, quiçá, mais que qualquer outro para estabelecer definitivamente o império da tonalidade e as leis da modulação moderna na composição religiosa, e essa iniciativa foi provavelmente introduzida por ele em obras de um estilo tradicionalista, elevado, e inspirado em uma devoção sincera, pelo que foi considerado, pelo menos durante um século, na Itália e em toda a Europa italianizante, como o modelo clássico de composição sacra. Em Durante encontramos uma feliz fusão da graciosa e fácil melodia napolitana com a severa teoria do contraponto da escola romana.* [...]"

[247] "[...] *Aunque en su estilo se notan ciertas influencias de la escuela conservadora de Roma, Durante puede ser considerado como uno de los más notables representantes de la escuela napolitana. Hizo quizá más que otro alguno para establecer definitivamente en la composición religiosa el imperio de la tonalidad y las leyes de la modulación moderna, y es probablemente esta iniciativa introducida por él en obras de un estilo tradicionalista, elevado, e inspirado en una devoción sincera, por lo que se le consideró durante un siglo al menos, en Italia y en toda la Europa italianizante, como el modelo clásico de la composición sacra. En Durante hallamos una feliz fusión de la graciosa y fácil melodía napolitana con la severa teoría del contrapunto de la escuela romana.* [...]" Cf.: PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. Op. cit. v. 1, p. 779.

O século XVIII foi, de fato, o período no qual coexitiu a maior quantidade de técnicas e tendências no *estilo antigo*. Embora já se começasse a utilizar o tonalismo nesse tipo de composição, o *estilo antigo* modal e conservador ainda continuou a ser praticado na Itália. Exemplo típico é o de Francesco Antonio Vallotti (1697-1780), Mestre de Capela da Igreja de Santo Antônio, em Pádua, entre 1728-1780: embora autor de um tratado intitulado *Della scienza teorica e prattica della moderna musica* (Pádua, 1779), Vallotti cultivou uma modalidade de *estilo antigo* muito próxima à dos compositores romanos do século XVII (exemplo 11).[248]

Exemplo 11. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI (1697-1780). *O vos omnes* (dos Ofícios de Trevas do Tríduo Pascal?), c. 1-8.

Embora no século XIX ainda se continuasse a observar a coexistência dos dois estilos na música sacra católica, o *estilo antigo* começava a perder espaço, em decorrência de um interesse cada vez maior por uma modalidade de *estilo moderno* totalmente permissivo às inovações surgidas nas óperas italianas do período, propagadas por Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) e Giuseppe Verdi (1813-1901), entre outros.

O próprio significado do antigo contraponto entrava em declínio e, de acordo com o teórico português Rodrigo Ferreira da Costa (1824), "[...] *com razão crê o Padre Martini ter-se perdido a arte destas composições trabalhadas, em razão do desprezo pelo contraponto duplicado.*"[249] O principal centro de preservação do *estilo antigo* na Europa, após as Guerras Napoleônicas, passaria a ser a Capela Pontifícia, e seus defen-

---

[248] VALLOTTI, Francesco Antonio. *O vos omnes*. In: WÜLLNER, Franz; SCHWICKERATH, Eberhard; STEPHANI, Martin; STEPHANI, Reinhard. Op. cit. n. 39, p. 75-76. Exemplo impresso em Mi β jônio (Si β, Mi β e Lá β na armadura) e sem indicação dos valores rítmicos originais.

[249] COSTA, Rodrigo Ferreira da. **Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução** [...]. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1824. v. 2, Segunda Parte, Terceira Secção, Cap. IV (Do Contraponto duplicado), p. 199.

sores, eram já partidários de uma *restauração* da música sacra segundo os mais antigos modelos cristãos. Richard Boursy destaca a atuação do Mestre de Capela Giuseppe Baini (1775-1844) na produção de obras em *estilo antigo* e sua contribuição para o projeto de restauração da música litúrgica, arquitetado pela Igreja Católica durante todo o século XIX.[250]

Um exemplo do desinteresse que o *estilo antigo* provocava na segunda metade do século XIX, fora de Roma, pode ser observado no relato do escritor francês Ludovic Celler, que assistiu a uma celebração da Semana Santa no Vaticano em 1866. Mesmo ouvindo composições dos mais destacados mestres dos séculos XVI e XVII, como Palestrina, Tomás Luís de Victoria (1548-1611), Gregorio Allegri (1582-1652) e Tommaso Baj (1650-1714), pouco mais encontrou nessa música que uma grande pobreza no desenho e nas modulações, julgando-a monótona e até aritmética:[251]

> "*Os que desejam a restauração do canto gregoriano não estão refletindo sobre a impossibilidade do que reivindicam. Antes mesmo de Palestrina, as tradições já haviam se perdido. Os obstáculos resultantes da prosódia, dos modos, das alterações de frases, já se impuseram nessa música. Os cantores produziram o mal, a negligência ou a ignorância; os copistas ou impressores os perpetuaram, isso quando não os converteram em ornamentos, alguns deles afetados pelas maneiras de tocar o cravo no século XVIII. Tente-se reformar tudo isso. Ademais, nessa música antiga, ao lado de belas passagens, existem, para nossos ouvidos modernos, uma grande pobreza de desenhos melódicos e de modulações, que a leva freqüentemente à monotonia. A própria fuga, que deveria ser o triunfo da época que privilegiou a música de cálculo, parece monóto-*

---

[250] BOURSY, Richard. Historicism and Composition: Giuseppe Baini, the Sistine Chapel Choir, and Stile Antico Music in the First Half of the 19th Century. Tese (PHD): Yale University, 1994. 412 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9522719>.

[251] "*Ceux qui réclament la restauration du chant grégorien pur ne réfléchissent pas à l'impossibilité qu'ils demandent. Déjà avant Palestrina les traditions se perdaient. Les obstacles résultant de la prosodie, des modes, des altérations de phrases, n'ont fait que s'accroître. Les chanteurs ont fait le mal, négligence ou ignorance; les copistes ou graveurs l'ont continué quand ils n'en ont été changées en ornements, quelques-uns affectent la forme des traits de clavecins du dix-huitième siecle. Essayez donc de réformer tout cela. Puis, dans cette ancienne musique, à côté de quelques beaux passages, il y a, pour nos oreilles modernes, une grande pauvreté de dessins et de modulations qui entraîne la monotonie. La fugue même, qui devait être le triomphe de cette èpoque à musique de calcul, la fugue est monotone; la simplicité y devient de la nudité. Dans la fugue plus moderne, il y a une partie appelée* Divertissement, *plus riche en modulations, en figures brisées, et, dans l'ancienne fugue de Palestrina, rien de cela; c'est encore la fugue purement calculée, toute arithmétique.*" Cf.: CELLER, Ludovic. **La Semaine Sainte au Vatican**: étude musicale et pittoresque; texte et musique. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1867. p. 153-154 (derniers mots sur la musique). A própria música de Palestrina é encarada por Ludovic Celler enquanto monótona (p. 21, Quelques mots sur la musique religieuse et le plain-chant): "*La réforme de Palestrina consista surtout à rejeter l'usage des modes, à donner à la fugue du bon style droit de cité à l'Église, et, avec une harmonie qui nous parait monotone, il passa aux yeux de bien des gens, pour un 'revolutionnaire, il ne fut accepté que parce qu'il était puissamment protégé. Il fut le créateur d'un grand style religieux. Baini prétend trouver chez lui dix manières differentes! Espérons, pour la personnalité de Palestrina, que ce n'est là qu'une opinion dictée par un enthousiasme exagéré.*"

na; a simplicidade antecipa, assim, a nulidade. Na fuga moderna, existe uma parte denominada divertimento, *mais rica em modulações, em figuras diminuídas, o que não ocorre na antiga fuga de Palestrina; trata-se, portanto, da fuga puramente calculada, simplesmente aritmética.*"

Como reação às transformações observadas na música católica, durante o século XIX, fundava-se na Alemanha, em 1867, a Sociedade Santa Cecília, oficializada pelo Papa Pio IX em 1870. Esta Sociedade dedicou seus esforços à *restauração* da música sacra, proposta que vinha sendo debatida nos meios católicos desde inícios do século XIX. De acordo com Inama e Less, seus objetivos eram eliminar da música religiosa os "abusos" do estilo operístico e restabelecer a prática do *estilo palestriniano* nas cerimônias litúrgicas:[252]

"*Na Bula de 16 de dezembro de 1870, com a qual Pio IX aprovava a Associação de Santa Cecília para a Alemanha, encontra-se o lamento: 'que na maior parte das igrejas da Alemanha, Itália e outros países difundiu-se uma espécie de música apta somente para a cena teatral e, por isso, proibida'.* [...]

Por essa razão, na Alemanha, na América e em três outras terras, constituíram-se as Sociedades sob o patrocínio de Santa Cecília, com a intenção de oferecer auxílio às autoridades eclesiásticas, as quais o traduzem em atos e decretos vigentes sobre a música sacra."

A Sociedade Santa Cecília expandiu-se para outras regiões da Europa, chegando mesmo à América, ainda no século XIX. Em 1870, Pio IX aprovava os Estatutos da Sociedade Ceciliana Geral, utilizado para a elaboração dos estatutos das Sociedades Cecilianas diocesanas e paroquiais, que se proliferaram em inúmeras regiões católicas. A atuação das Sociedades Cecilianas, ao lado de outras iniciativas que serão abordadas no item 2.9.2, resultaram no Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903), no qual Pio X condenou o "[...] *funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral*" e determinou a utilização, na música religiosa, de um tipo de música baseado na "[...] *polifonia clássica, especialmente na da escola romana, que no século XVI atingiu*

---

[252] "*Nella Bolla 16 dicembre 1870, colla quale Pio IX approvava l'Associazione di S. Cecilia per la Germania, si trova il lamento: 'che nella maggior parte delle chiese in Germania, Italia e altri paesi abbia preso vigore una specie di musica non atta che per la scena e perciò proibita'.* [...] *Per questo in Germania, in America e in tre altre terre si sono costituite delle Società sotto il patrocinio di S. Cecilia coll'intento di venire in aiuto all'autorità ecclesiastica, onde tradurre in atto i decreti vigenti sulla musica sacra.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 227-228.

a sua maior perfeição com as obras de Pedro Luís de Palestrina [...]”,[253] além do próprio cantochão, que também começou a ser restaurado.

Em decorrência dessa e de outras determinações, a música até então utilizada nos templos católicos começou a ser substituída por composições do século XVI e inícios do século XVII ligadas ao *estilo palestriniano* e por um repertório - hoje conhecido como *restaurista* - composto por uma espécie de imitação desse estilo, mas à luz de procedimentos musicais disponíveis no século XX. Nesse tipo de música destacou-se, entre outros, Lorenzo Perosi (1872-1956), Mestre da Capela Sistina entre 1898-1915 e o italiano Furio Franceschini (1880-1976), Mestre de Capela da Catedral de São Paulo (Brasil) a partir de 1908.

O *estilo antigo* dos séculos XVII, XVIII e XIX praticamente desapareceu das cerimônias litúrgicas a partir das primeiras décadas do século XX, ressurgindo nos anos 70 mais por um interesse musical e musicológico que, propriamente, religioso. Após o Concílio Vaticano II (1961-1965), no qual foram permitidas as cerimônias religiosas em língua vernácula e com a utilização de musica de origem popular, certos autores - entre eles Karl Gustav Fellerer - manifestaram uma tendência conservadora em relação aos novos preceitos litúrgicos, voltando a defender a utilização da música latina de períodos anteriores ao século XX nas cerimônias religiosas, incluindo aquela composta em *estilo antigo*.

Embora a natureza desta pesquisa já tenha sido explicitada, é importante ressaltar que o presente trabalho, destinado a estudar a prática do *estilo antigo* em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, não tem como objetivo propor a utilização litúrgica do repertório analisado, mas apenas contribuir para um melhor conhecimento da prática musical brasileira nesse período.

2.5. O *estilo antigo* ibérico

2.5.1. Espanha e Portugal

[253] Ver, entre outros, a edição em português do Motu Proprio de Pio X em: **Lyra Sacra**: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladainhas. Braga: S. Fiel, 1904. p. 7-12.

Espanha e Portugal possuem uma situação particular em relação ao *estilo antigo*. Nessas regiões, o *estilo moderno* começou a se manifestar na música litúrgica somente na transição do século XVII para o século XVIII, fazendo com que, na maior parte do século XVII, quase somente o *estilo antigo* fosse utilizado nas cerimônias aceitas pelo rito tridentino, enquanto o *estilo moderno* foi confinado aos gêneros não litúrgicos,[254] como os vilancicos.

A explicação desse fenômeno remonta a questões históricas que envolveram os dois países da Península Ibérica. Com a expulsão dos mouros e a descoberta da América, no século XV, Espanha e principalmente Portugal adotaram Roma como centro de sua vida diplomática, submetendo seu poder temporal à Igreja para, assim, justificar e fortalecer suas ações. Joaquim Veríssimo Serrão informa que, para esses países, era conveniente um contato estreito com Roma, pois esta cidade era o maior centro europeu daquele período, permitindo uma rápida comunicação com o mundo afro-oriental.[255]

A questão principal, entretanto, está ligada à colonização da América. A necessidade de uma unidade religiosa nas populações que iam se instalando nos imensos territórios colonizados, aliada ao perigo de expansão do protestantismo nos domínios ultramarinos, fez com que Espanha e Portugal passassem a defender os princípios religiosos romanos, a fim de garantir meios para seu efetivo controle. De Acordo com Joaquim Veríssimo Serrão:

> "[...] *A defesa da religião tradicional não tinha apenas para D. João III um significado europeu, sendo encarada para o conjunto do império. Tal facto explica que o nosso monarca e Carlos V tenham concertado a sua estratégia diplomática no sentido de fazer do concílio de Trento uma tribuna do pensamento religioso e cultural ibérico.*"

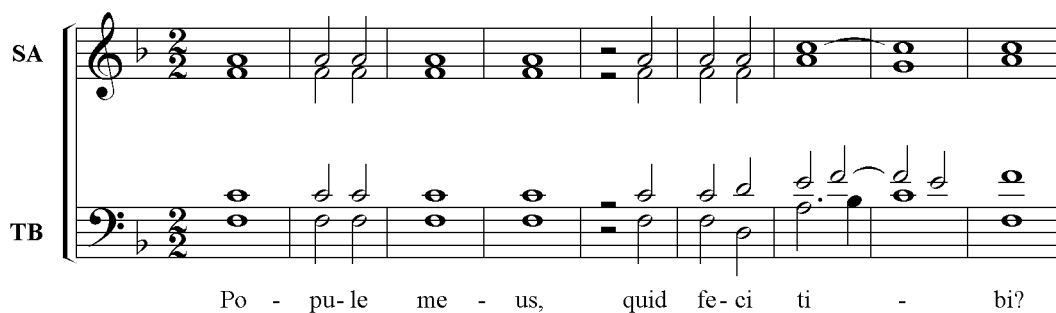
Sintomática foi a atitude de D. João III, que, antes mesmo de começarem as reuniões do Concílio de Trento, declarava, em 23 de junho de 1545: "[...] *por que assim como na execução do que o Sagrado Concílio determinar, hei eu de trabalhar por favorecer e ajudar com todas as minhas forças e de meus reinos*".[256] De acordo com Andrew Wannamaker Keitt, um entusiasmo religioso acometeu toda a Península Ibérica,

---

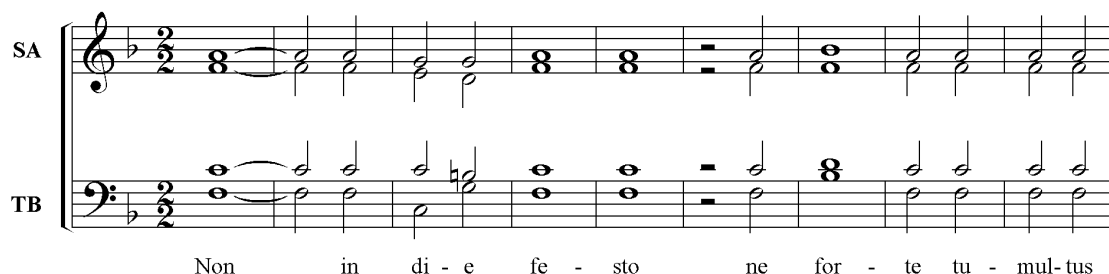
[254] Ver nota 13.
[255] SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal**. Lisboa: Verbo, 1978. v. 3, p. 50-51.
[256] BRANDÃO, Mário (org). *Documentos de D. João III*. Coímbra: Universidade de Coimbra, 1938. v 2, p. 257-258.

de fins do século XVI a meados do século XVII, gerando até conflitos entre seus defensores e o clero local.[257]

A utilização do *estilo antigo*, na Espanha e em Portugal, no século XVII, foi uma manifestação, em música, dessa estratégica submissão aos ideais romanos e ao Concílio de Trento. Como o *estilo moderno* nessa fase ficou condicionado, entre espanhóis e portugueses, a gêneros religiosos não litúrgicos, a produção musical litúrgica ibérica do século XVII tem recebido designações como *maneirista*, *estilo nacional* e outros, utilizando-se algumas vezes, mesmo que de forma incorreta, a expressão *estilo palestriniano*.

Ao *estilo palestriniano*, na Espanha, pode ser associada somente a produção religiosa de compositores do século XVI, como o avilês Tomás Luís de Victoria (c.1550-1611), discípulo de Palestrina, o cordobês Fernando de las Infantas (1534 - após 1601), que viveu em Roma e chegou a trabalhar com Palestrina, Juan Esquivel de Barahona (século XVI), que viveu em Salamanca e Ginés de Morata (século XVI), que passou parte da vida em Portugal.

Mesmo assim (como já foi observado na produção de Palestrina), certas composições de autores espanhóis do século XVI, especialmente aquelas destinadas à Semana Santa, exibem as mesmas características do *estilo antigo* praticado em períodos subseqüentes. Exemplos nítidos desse caso são o *Popule meus* (Impropérios para a adoração da Cruz de Sexta-feira Santa) de Tomás Luís de Victoria (exemplo 12)[258] e os Bradados (Turbas) das Paixões de Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa do mesmo autor, ouvidos no Vaticano por Ludovic Celler, na Semana Santa de 1866 (exemplos 13 e 14):[259]

Exemplo 12. TOMÁS LUÍS DE VICTORIA (c.1550-1611). *Popule meus* (Impropérios para a adoração da Cruz de Sexta-feira Santa), c. 1-9. PDVV - Livro n. 4 de música polifônica, f. 48v-49r.

[257] KEITT, Andrew Wannamaker. 'Inventing The Sacred': Religious Enthusiasm and Imposture in Mid-Seventeenth-Century Madrid. Tese (PHD). University of California, Berkeley, 1998. 306 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9922899>.
[258] APDVV - Livro n. 4 de música polifônica, f. 48v-49r, em partes de "*Cantus / Altus / Tenor / Basis*", com a utilização de claves altas. Títulos: "*Thome Ludouici de uictoria.*" (f. 48v) e "*Quatuor uocibus*" (f. 49v). Transcrição realizada em 27/05/1999, com a manutenção de valores originais e mesmas alturas, mas com a utilização de barras de compasso, inexistentes no manuscrito consultado.
[259] CELLER, Ludovic. Op. cit. Anexo musical. A mesma obra foi impressa por Franz Xaver Haberl, com algumas diferenças rítmicas em: PALESTRINA, Pierluigi da. Op. cit. v. 31, 1907, p. 171 e 175.

Exemplo 13. TOMÁS LUÍS DE VICTORIA. *Non in die festo* (Turbas da Paixão de Domingo de Ramos), c. 1-9

Exemplo 14. TOMÁS LUÍS DE VICTORIA. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), c. 1-5.

No século XVII, entretanto, o estilo dos polifonistas espanhóis afastou-se do *palestriniano*, manifestando características marcadamente ibéricas, entre elas a utilização de versões pré-tridentinas do cantochão e de texturas polifônicas mais ricas que as empregadas no *estilo antigo* italiano.[260] Na transição do século XVII para o século XVIII, o *estilo moderno* finalmente chegou à música litúrgica espanhola, embora o *estilo antigo* tenha sido usado até o séc. XIX. O catalão Francisco Valls (1665-1747) e os madrilenos Joseph de Torres y Martínez Bravo (c.1665-1738) e José de Nebra (fins do

---

[260] Entre os principais compositores dessa fase, podem ser citados o valenciano Juan Bautista Comes (1568-1643), o catalão Juan Pujol (1573-1626), o aragonês Sebastián Aguilera de Heredia (c.1570 - após 1620), o segoviano Sebastián López de Velásco (fins do século XVI - após 1648), o salamanquense Sebastián Vivanco (? - 1623), o catalão Marcián Albareda (século XVII), o valenciano Gracián Babán (? - 1675) e o catalão Juan Cererols (1618-1676).

século XVII - 1768) estão entre os primeiros compositores que praticaram os dois estilos, continuando, inclusive, a escrever vilancicos.[261]

Joseph de Torres, organista e Mestre da Capela Real de Madri, desde fins do século XVII, utilizou nas composições em *estilo antigo* - como no moteto de defuntos *Versa est in luctum* (exemplo 15)[262] - a polifonia imitativa, mantendo, entretanto, o caráter modal e uma pequena diversidade de soluções rítmicas. De acordo com Yvonne Levasseur-de-Rebollo: "*Torres esteve entre os últimos músicos espanhóis que usaram o estilo musical nativo, cuja origem remonta ao Renascimento, e entre os primeiros a aceitar influencias externas e a compor no estilo moderno.*"[263]

Exemplo 15. JOSEPH DE TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO (c.1665-1738). *Versa est in luctum* (moteto de defuntos), c. 1-10.

Em um trabalho de 1993, Anna Cazurra i Baste[264] estudou e catalogou a produção do compositor e mestre de capela Joan Rossell (1724-1780), examinando a reação de músicos e teóricos espanhóis do século XVIII à recepção do *estilo moderno* originário da Europa central. A autora constatou a utilização, por esse compositor, do *estilo antigo* em obras litúrgicas e do *estilo antigo* e *estilo moderno* no repertório não litúrgi-

---

[261] Cantatas e vilancicos de Joseph de Torres e de Francisco Valls podem ser ouvidas em: BARROCO español vol 1; "Mas no puede ser", Villancicos, cantatas et al (CD). Al Ayre Español. Eduardo Lopes Banzo, regente. Germany: Deutsche Harmonia Mundi / BMG Music, 05472-77325-2, 1994.

[262] A partitura desse moteto foi impressa em: ARAIZ, Andrés. **Historia de la música religiosa en España**. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de janeiro: Labor, 1942. (Colección Labor, sección 5, Música, n. 408-409), p. 306-309.

[263] "*Torres was among the last Spanish musician to use the native musical style, which dated back to the Renaissance, and among the first to accept outside influences and compose in the modern style.* [...]" Cf.: LEVASSEUR-DE-REBOLLO, Yvonne. Torres y Martínez Bravo, Joseph. **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 19, p. 81.

[264] CAZURRA I BASTE, Anna. The Composer and Maestro de Capella Joan Rossell and the Contribution to Preclassical Spanish Music. Tese (Doutorado): Universitat Autonoma de Barcelona (Spain), 1993. 2407 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?1338922>.

co, demonstrando que, na Espanha, o primeiro nunca chegou a ser abandonado durante o século XVIII.

Embora perdendo espaço para o *estilo moderno*, o *estilo antigo* espanhol sobreviveu na música litúrgica até o final do século XIX, principalmente em Missas, Vésperas, na Liturgia dos Defuntos e em Ofícios da Semana Santa. O crítico e teórico musical valenciano Antônio Eximeno (1729-1808), no *Regole della musica colla storia del suo progreso, decadenza e rinnovazione* (Roma, 1774), pela tradução espanhola *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (Madrid, 1796), diferenciava a música propriamente litúrgica, daquela destinada a "*acrescentar a magnificência e pompa das grandes solenidades*". O *estilo antigo*, nesse período, encontrou maior aplicação na primeira categoria:[265]

> "[...] *É necessário distinguir dois gêneros de música para uso da Igreja: o primeiro é o canto da liturgia, dirigido precisamente a fomentar a devoção do povo, e o outro é a música que a Igreja permite para acrescentar a magnificência e pompa das grandes solenidades, cuja música não é tanto um estímulo à devoção, quanto um sagrado entretenimento do povo. O canto ordinário da liturgia deve ser simples, não somente porque deve-se muitas vezes cantar pelo povo, mas também para conformar-se com a simplicidade dos sentimentos de religião, porque se fosse mais composto e artificioso, causaria mais distração que devoção. A uniformidade do ritmo de uma música simples aviva o movimento igual do sangue e a aprazível tranqüilidade do espírito e, atribuindo esse prazer interior ao objeto que a mente nos representa digno de culto, resulta a agradável devoção.* [...]"

Eximeno, em sua visão funcional e não somente estética, aborda a conveniência, para a Igreja, da coexistência de dois estilos, que denominou "*simples*" e "*artificioso*". A informação de Eximeno também auxilia a compreender o descompasso verificado

[265] "[...] *Es necesario distinguir dos géneros de música para el uso de la iglesia: el uno es el canto de la liturgia, que se dirige precisamente a fomentar la devoción del pueblo; y el otro es la música que la iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devoción, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo. El canto ordinario de la liturgia debe ser sencillo, no sólo porque se debe las más veces cantar por el pueblo, sino también por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religión, y porque si fuese más compuesto y artificioso causaria más bien distracción que devoción. La uniformidad del ritmo de una música sencilla aviva el movimiento igual de la sangre y la apacible tranquilidad del espíritu, y atribuyendo este placer interior al objeto que la mente nos representa digno de culto, resulta la agradable devoción.* [...]" Cf.: EXIMENO, Antonio. **Del origen y reglas de la música**: edición preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978 (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispanicos). p. 272 (Canto de la liturgia)

entre as determinações eclesiásticas referentes à prática musical religiosa e os "abusos" observados na Europa e América nos séculos XVIII e XIX:[266]

> "[...] *A Igreja, à imitação disso* [os salmos estrepitosos do templo de Jerusalém, nos tempos de Davi e Salomão], *conservando por um lado o canto simples da liturgia, apto a fomentar os sentimentos de religião, por outro permite nas grandes solenidades a música de estrépito, como aliciadora do povo, a qual, com a demais pompa do culto, imprime naquela uma idéia grande da religião.* [...]"

Em Portugal o *estilo antigo* também predominou até o final do século XVII. A mais antiga composição portuguesa até agora transcrita, na qual foi empregada o violino - instrumento típico do *estilo moderno* - é um conjunto de Responsórios das Matinas de Natal de Pedro da Esperança (?-1670), monge e compositor do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (exemplo 16).[267] Essa composição alterna seções a quatro vozes com acompanhamento de órgão e seções para voz de soprano, com acompanhamento de violino, baixão, guião (instrumento melódico de som grave) e órgão. As melodias vocais dessa composição, entretanto, ainda exibem a manutenção de características do *estilo antigo*.

---

[266] "[...] *A imitación de esto la iglesia, conservando por una parte el canto sencillo de la liturgia apto para fomentar los sentimientos de religión, por otra permite en las grandes solemnidades la música de estrépito como un aliciente del pueblo, la cual con la demás pompa del culto imprime en aquél una idea grande de la religión.* [...]"Cf.: EXIMENO, Antonio. Idem. Ibidem. p. 274 (Música compuesta o artificiosa de la Iglesia).
[267] ESPERANÇA, D. Pedro da. **Quatro responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança**: transcrição de Francisco Faria. Coimbra: Separata do Boletim da Universidade de Coimbra, v. 33, 1977. p. 12-13. Francisco Faria reduziu os valores rítmicos à metade, mas, neste exemplo, foram mantidos os valores originais do manuscrito da Universidade de Coimbra.

Exemplo 16. PEDRO DA ESPERANÇA (?-1670). Verso do segundo Responsório das Matinas do Natal, c. 1-10, em partes de soprano (**S**), fagotilho (**fgo**), violino (**vl**), baixão (**bx**), guião (**gui**) e órgão (**org**).

De acordo com Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, a assimilação tardia do *estilo moderno* foi o resultado da falta de condições sociais e políticas,[268] mas é preciso considerar que esse efeito está associado à maciça aceitação, pelos soberanos portugueses, dos objetivos da Contra-Reforma e das determinações do Concílio de Trento. Além disso José Maria Pedrosa Cardoso observa:[269] "*A influência onipresente da Inquisição e a aceitação incondicional do espírito da Contra-Reforma são realidades que explicam um distanciamento voluntário de tudo quanto constituísse perigo para a ortodoxia e uma desconfiança ante qualquer inovação de origem não ibérica.*"

Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron acrescentam que o conservadorismo estabelecido nos centros religiosos portugueses, a partir da segunda metade do século XVI, inibiu de tal forma o surgimento de inovações alheias ao estilo polifônico romano, que as proibições do Concílio de Trento sequer chegaram a motivar alterações significativas na música religiosa. Portugal estaria, portanto, em sintonia com as tendências li-

---

[268] "*De facto, nem a Espanha, nem ainda menos Portugal, receberam um influxo significativo da revolução musical que teve lugar em Itália ao longo do século XVII. No nosso caso, não existiriam as condições sociais nem as condições políticas que iriam estar inicialmente na base da difusão européia de novos géneros de origem italiana como a* ópera *ou a* cantata, *para já não falar do desenvolvimento da música instrumental profana, em especial da música de dança.*" Cf.: BRITO, Manuel Carlos de e CYMBRON, Luísa. Lisboa. Op. cit. Cap. 4 (O Século XVII), p. 97.

[269] CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. v. 1, p. 292.

[269] L. Rodrigues, p. 82-83.

túrgico-musicais romanas antes mesmo do impacto das normas tridentinas em outras regiões católicas:[270]

> "*Portugal foi o único país católico em que as decisões do* Concílio de Trento *foram integralmente aplicadas. Pelo que diz respeito à música religiosa, essas decisões não vieram afectar grandemente os nossos compositores, os quais não se tinham nunca sentido especialmente atraídos pelos excessos contrapontísticos e a utilização de temas profanos característica da polifonia franco-flamenga e criticada pelos padres conciliares. Pelo contrário, a nova atmosfera de fervor religioso irá favorecer a actividade criativa dos mestres de capela das sés catedrais e dos conventos, onde, na ausência de uma corte e com o correlativo apagamento da Capela Real, se concentra grande parte da nossa vida musical neste período.*"

Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro denominam *maneirismo musical português* a polifonia vocal com o uso restrito de instrumentos musicais nesse país, durante o século XVII. Em um sentido amplo, trata-se de uma manifestação portuguesa do *estilo antigo*, uma vez que está contraposta ao *estilo moderno* por negação. Os autores acrescentam que a música portuguesa *maneirista* utiliza uma polifonia predominantemente concebida para quatro a seis vozes:[271]

> "*O Maneirismo perdura na Música portuguesa muito para lá de as suas últimas manifestações em Itália terem dado definitivamente lugar ao Barroco, ao longo das décadas de 1630 e 1640. Se considerarmos em termos genéricos a nossa produção musical da segunda metade do século XVII verificamos, com efeito, que os géneros em que ela assenta são ainda, fundamentalmente, os que herdou do século anterior - a Missa, o Motete e o Vilancico no plano da Música sacra, o Tento e a Fantasia na Música instrumental - e que nos faltam por completo alguns dos géneros fundamentais do Barroco italiano seiscentista como a Ópera, a Cantata e a Oratória no plano vocal ou a Sonata e o Concerto no plano instrumental. Encontramos, por outro lado, uma persistência evidente da polifonia imitativa, na maioria dos casos concebida para uma textura de quatro a seis vozes.* [...]"

O *maneirismo português* foi cultivado por dezenas de compositores, cujas obras vêm sendo estudadas e publicadas, principalmente sob os auspícios da Fundação Calouste Gulbenkian (na série *Portugaliæ Musica*), a partir da década de 1970.[272] Certas

---

[270] BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. Lisboa. Op. cit. Cap. 4 (O Século XVII), p. 83-84.
[271] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. Op. cit. p. 76.
[272] Entre os mais destacados, podem ser citados: Antônio Pinheiro (?-1617), Filipe de Magalhães (? - após 1648), Manuel Cardoso (1566-1650), Manuel Rebelo (1610-1661) e Diogo Dias Melgás (1638-1700) em

composições manifestam uma exuberância contrapontística, às vezes com a utilização de oito vozes (exemplo 17),[273] enquanto outras, já no século XVI, exibem certa simplicidade técnica, ausência de imitação motívica e condução homofônica que contrasta com exemplos polifônicos mais ricos, demonstrando que os estilos "*simples*" e "*artificioso*", descritos por Antônio Eximeno em 1774[274] também podem ser reconhecidos no *maneirismo musical* português.

Exemplo 17. GONÇALO MENDES SALDANHA (c.1580-c.1645). *Missa Pro Defunctis* (Intróito), c. 1-7 (omite-se, aqui, o cantochão para a entoação *Requiem æternam*). Valores originais reduzidos à metade.

O *estilo antigo* "*simples*" aparece em inúmeras composições portuguesas dos séculos XVI e XVII, especialmente aquelas destinadas à Semana Santa, como no *Mise-*

Évora; Duarte Lobo (1540-1643), Gonçalo Mendes Saldanha (c.1580-c.1645), Estevão Lopes Morago (c.1575 - após 1630), Francisco Martins (?-1680) e o já citado Filipe de Magalhães em Lisboa; Pedro de Cristo (século XVII) em Coimbra; Estevão de Brito (século XVII), Manuel Correia (?-1653) e Manuel Machado (? - após 1639), que atuaram na Espanha.

[273] SALDANHA, Gonçalo Mendes. Missa Pro Defunctis. In: ANTOLOGIA DE POLIFONIA PORTUGUESA 1490-1680: Transcrições de Robert Stevenson, Luís Pereira Leal e Manuel Morais; estudo de Robert Stevenson. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliæ Musica, série A, v. 37), 1982, p. 71-88.

[274] EXIMENO, Antonio. **Del origen y reglas de la música**: edición preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978 (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispanicos). p. 272 (Canto de la liturgia)

rere do Frei Manuel Cardoso (exemplo 18).[275] Nas Paixões da Semana Santa esse estilo é muito comum, como nas Turbas da Paixão de Domingo de Ramos de D. Pedro de Cristo (exemplo 19),[276] manifestando extraordinária semelhança com os exemplos de acervos paulistas e mineiros aqui estudados.

Exemplo 18. MANUEL CARDOSO (1566-1650). *Miserere mei, Deus* (Salmo 50, para as Laudes do Tríduo Pascal), c. 1-9. Impresso no *Livro de vários motetes* (Lisboa: João Rodrigues, 1648).

Exemplo 19. D. PEDRO DE CRISTO (?-1618). *Non in die festo* (Turbas da Paixão de Domingo de Ramos) de BGUC MM-18, f. 30v-38r, c. 1-12.

De acordo com Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, os compositores que se dedicaram à música religiosa, na primeira metade do século XVIII, já escreviam obras tanto em *estilo antigo* quanto em *estilo moderno*, citando como exemplos o Frei Antão de Santo Elias (que, aliás, recebeu o hábito no Convento Carmelita da Bahia, em 1696)[277] e o Frei João de São Félix:[278]

---

[275] CARDOSO, Manuel. **Livro de vários motetes**; transcrição e estudo de José Augusto alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968 (Portugaliæ Musica, série A, v. 13), p. 93.

[276] BGUC MM-18, f. 30v-38r. Transcrição realizada em 25/05/1999, com a manutenção de alturas e valores originais, mas com a aplicação de claves modernas e barras de compasso, ausentes no manuscrito.

[277] O Frei Antão de Santo Elias, segundo Joaquim de Vasconcellos, "[...] *Passou grande parte da sua mocidade no Brasil, professando no convento carmelitano da Bahia a 8 de abril de 1697, onde tinha entrado um ano antes.* [...]". Cf.: VASCONCELLOS, Joaquim de. Op. cit. v. 1, p. 94. Existem outras informações sobre Antão de Santo Elias em: 1) MAZZA, José. Dicionário biographico de músicos portugueses. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 75, p. 250, jul. 1944; 2) VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biographico de músicos portuguezes**: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v. 2, p. 272; 3) STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. **Anuario / Yearbook / Anuário**, Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-

> *"Noutros casos, um mesmo compositor escreveu paralelamente em ambos os estilos, o antigo e o moderno, um pouco como no século anterior Monteverdi cultivara até o fim da vida, concomitantemente, a* prima *e a* seconda prattica*. Fr. Antão de Santo Elias (†1748), por exemplo, deixou um livro de Hinos 'a quatro vozes de Estante', mas foi também autor de diversas séries de Responsórios 'a dous coros com rebecas, rebecões, e flautas'. E Fr. João de São Félix, que professou em 1697 no Convento da Trindade de Lisboa, foi autor de Lamentações e Lições 'em canto de órgão' mas é referido por um biógrafo como tendo também composto algumas cantatas 'pelo estilo moderno com instromentos em grande cadencia'.*"

Nery e Castro observam que foi somente no reinado de D. João V (1706-1750) que Portugal iniciou, efetivamente, a assimilação dos *estilos modernos* italianos.[279] D. João V, na fase em que o ouro do Brasil lhe chegava em abundância, tratou de incentivar a assimilação do *estilo moderno* italiano, enviando músicos portugueses para estudar na Itália e convidando músicos italianos para trabalhar em Portugal.

A atualização estética portuguesa iniciava-se com uma enorme defasagem em relação à Itália. As primeiras óperas conhecidas estavam sendo compostas em Florença, antes de terminar o século XVI, enquanto, de acordo com Nery e Castro: "*Não existe Ópera em Portugal no século XVII, nem existirá até às primeiras serenatas italianas cantadas na corte portuguesa na década de 1720.*"[280]

A história da música portuguesa permite compreender a razão de o *estilo moderno* ter chegado ao Brasil também em época muito tardia, não se conhecendo informações históricas que atestem, com segurança, a recepção dessa modalidade, na música litúrgica brasileira, em período anterior à década de 1730. O *estilo moderno* somente alcançou difusão mais ampla, no Brasil, a partir da década de 1760 (sem que o *estilo antigo* tenha sido totalmente abandonado até inícios do século XX), representando, a primeira metade do século XVIII, um período de transição, que adiante será estudado com base na documentação histórica disponível.

Americano de Pesquisa Nacional, n. 4, p.23, 1968; 4) NERY, Ruy Vieira. **Para a história do barroco musical português (o códice 8942 da B.N.L.)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. 61.

[278] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991 (Sínteses da Cultura Portuguesa). Cap 3 (O Período Barroco), item "O barroco autóctone do século XVII", sub-item "O fim de uma tradição", p. 81-82.

[279] BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa. Op. cit. Cap. 4 (O Século XVII), p. 98.

[280] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. Op. cit. Cap 3 (O Período Barroco), item "O barroco autóctone do século XVII", sub-item "Do maneirismo ao primeiro barroco", p. 79.

Quando Ruy Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro se propõem a estudar a produção portuguesa de fins do século XVII e inícios do século XVIII, encontram uma dificuldade de caráter metodológico que, em suma, é a mesma que temos de enfrentar ao investigar a prática musical brasileira na primeira metade do século XVIII. Por um lado, a música portuguesa dessa fase não se orientou por um único ideal, manifestando, ao mesmo tempo, a coexistência dos dois estilos, *antigo* e *moderno*; por outro, o impacto da proliferação de novos estilos em Portugal, nesse período, fez surgir estilos "híbridos", de classificação mais complexa e, conforme os autores citados, de significado ainda não totalmente compreendido:[281]

> "*O período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é um dos que foi até hoje menos estudado na nossa História da Música, correspondendo em termos estilísticos a uma espécie de terra de ninguém entre o prolongamento das manifestações de um Barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII. Na medida em que esta penetração se verificou sobretudo através da Capela Real, como veremos, ela apanhou de surpresa a maioria dos músicos portugueses formados e activos nas restantes instituições, mesmo naquelas que tradicionalmente se tinham destacado como grandes centros de actividade musical, como as Sés de Lisboa e Évora, por exemplo. Surge-nos assim neste período, quer no quadro geral da produção musical portuguesa quer até no seio da obra de cada compositor, uma identificação estilística de fundo em que coexistem as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares tradicionais à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação.*"

A atualização estética que se processava em Portugal, no início do século XVIII, forçou uma rápida assimilação de técnicas e estilos, que haviam levado mais de um século para serem assimilados na Itália, freqüentemente provocando uma tendência na experimentação de técnicas do *estilo moderno* típicas da primeira metade do século XVII. Assim, o *Te Deum laudamus* (1734) de Antônio Teixeira (1707-c.1759),[282] por exemplo, soa mais próximo das óperas de Cláudio Monteverdi (1567-1643) e das Missas de Pietro Francesco Cavalli (1602-1676) que da música de seus contemporâneos

---

[281] Idem. Ibidem. Cap 3 (O Período Barroco), item "O barroco autóctone do século XVII", sub-item "O fim de uma tradição", p. 80-81.

[282] TEIXEIRA, Antonio. **Te Deum** (CD). The Sixteen. Harry Christophers, regente. London: Collins Classics Digital Recording, 13592, 1992.

italianos, como Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e o Antônio Vivaldi (1678-1741).

2.5.2. América espanhola

Até o final do século XVII, o estilo predominante na música religiosa ouvida na Espanha e, por conseguinte, na América Espanhola, foi o *estilo antigo*, considerando-se as particularidades ibéricas referidas. Em 1691, o jesuíta tirolês, Padre Antônio Sepp (1655-1773), escrevia sobre seu trabalho missionário nas aldeias indígenas dos rios Uruguai e Paraná, sob administração dos jesuítas espanhóis. Ao discorrer sobre a prática musical religiosa em tais aldeias, Sepp observou que a música lá executada era muito antiga (assim como aquela que ouvira em Sevilha e Cádiz, na Espanha) e que os músicos dessas regiões desconheciam técnicas ligadas ao *estilo moderno*. Sepp diferenciou os dois estilos, neste fragmento, de uma maneira tão eficaz quanto poética:[283]

> "[...] *Os missionários me enviam seus músicos de todos os pontos cardeais e de mais de cem milhas de distância, para que eu os instrua nessa arte* [ou seja, o *estilo moderno*], *que é completamente nova para eles e difere da velha música espanhola que eles têm, como o dia da noite. Até agora não sabiam nada de nossas divisões de compassos, nada da proporção tripla e nada das cifras 7-6, 4-3, etc. Até hoje, os espanhóis - como vi em Sevilha e Cádiz - não têm colcheias, nem fusas, nem semifusas. Suas notas são todas brancas: as semibreves, as mínimas e as semínimas, que são parecidas com as notas quadradas da velha música litúrgica. É música antiquíssima, como os livros velhos dos quais os copiadores da Província alemã possuem caixotes inteiros e que utilizam para encadernar novos autores.* [...]"

Arquivos mexicanos, guatemaltecos, cubanos, venezuelanos, peruanos e bolivianos, entre outros, conservam grande quantidade de música dos séculos XVI a XIX em *estilo antigo* ibérico, cuja edição e estudo tem se intensificado a partir da década de

---

[283] As traduções disponíveis desse trecho nem sempre atentaram para os significados musicais das informações apresentadas por Sepp. A versão acima apresentada foi modificada com base nas três seguintes traduções: 1) SEPP, Anthony & BEHME, Antony. **An Account of a Voyage From Spain to Paraquaria** [...]. Nürnberg: s.ed., 1697. p. 658; 2) SEPP Antonio. **Relación de viaje a las misiones jesuíticas**. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitaria, (edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733 a cargo de Werner Hoffmann), 1971. p. 207-208; 3) SEPP, Padre Antônio. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**: nota Rubens Borba de Morais; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980 (Reconquista do Brasil: nova série, v. 21). Cap. VIII (De como estão organizadas as aldeias dos índios convertidos), p. 138.

1990.[284] Juan Manuel Lara Cárdenas, por exemplo, estudou e publicou as composições do espanhol Hernando Franco (1532-1585)[285] - que em 1573 trabalhava na Catedral da Guatemala, transferindo-se para a Catedral do México em 1575 - e do mexicano Francisco López Capillas (c.1608-1674).[286]

Música em *estilo antigo* em manuscritos bolivianos tem sido impressa e investigada pelo musicólogo polonês Piotr Nawrot. Após estudar documentos musicais de nove acervos desse país, Nawrot definiu cinco categorias estilísticas de música religiosa,[287] uma delas intitulada "*Renascimento e maneirismo*", análoga ao *estilo antigo*, informando que muitas das obras referentes a essa categoria, nos arquivos bolivianos, podem ser italianas ou espanholas:[288]

> "[...] *As características dessas obras são: apego à estrutura típica do moteto, com uma breve introdução homofônica, seguida de contraponto imitativo; dimensões reduzidas; ausência de instrumentos, salvo o continuo; texto adequado a celebrações de primeira classe, como a Semana Santa e o Advento. O estilo aproxima-se com preferência ao Renascimento italiano ou espanhol. Não estranharia se os autores fossem conhecidos mestres desses dois países.*"

Uma das composições em *estilo antigo* impressas em notação moderna por Piotr Nawrot é o *Vexilla regis prodeunt*. Nawrot utilizou, para a edição, as doze partes manuscritas com música para quatro vozes e *bajón* (instrumento ancestral do fagote) do Archivo Nacional de Bolívia (Sucre), copiadas entre c.1719-c.1820.[289] Observe-se a utilização do primeiro modo (ou dórico), a ausência de instrumentos musicais (à exceção do baixo) e a rítmica musical dependente da rítmica do texto latino (exemplo 20):

---

[284] Entre os musicólogos preocupados com tais acervos, pode-se destacar os seguintes: Robert Stevenson (USA), Samuel Claro (Chile), Bernardo Illari (Argentina), Leonardo Waisman (Argentina), Piotr Nawrot (Bolívia), Miriam Esther Escudero Suástegui (Cuba), Aurélio Tello (México) e Juan Manuel Lara Cárdenas (México).

[285] FRANCO, Hernando. **Obras**: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1996. 3 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 9)

[286] CAPILLAS, Francisco López. **Obras**: transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: CENIDIM, 1993. 4 v. (Tesoros de la música polifónica en México, v. 5)

[287] As categorias definidas por Piotr Nawrot são as seguintes: 1) Renascimento e maneirismo; 2) barroco madrigalesco; 3) Barroco à italiana (estilo concertado); 4) "*Mestizo o dieciochesco americano*"; 5) Barroco missional. Cf.: NAWROT, Piotr; PRUDENCIO, Claudia; SOUX, Maria Eugenia. **Pasión y Muerte de n. S. Jesucristo**: Música en los Archivos Coloniales de Bolívia, Siglos XVII y XVII. La Paz: Cooperación Española en Bolivia / Fondación Boliviana para la Música, 1997. p. 7-9.

[288] "[...] *Las características de estas obras son: apego a la estructura típica del motete con una breve introducción homofónica seguida de contrapunto imitativo; dimensiones reducidas; ausencia de instrumentos, salvo el continuo; texto adecuado a celebraciones de primera clase como ser Semana Santa o Navidad. El estilo se aproxima com preferencia al renascimiento italiano o español. No extrañaria que los autores fueran conocidos maestros de estos dos países.*" Cf.: Idem. Ibidem. p. 7.

[289] Idem. Ibidem. p. 20-22. A composição está impressa nas p. 65-77

Exemplo 20. ANÔNIMO (século XVII). [*Vexilla regis prodeunt...*] *Quæ vulnerata lanceæ* (Hino à Santa Cruz para a *Reseña* da Quaresma e para a Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa), c. 1-9 (omite-se, aqui, o cantochão para entoação do *Vexilla regis prodeunt...*). Archivo Nacional de Bolívia (Sucre).

A julgar pelas informações atualmente disponíveis, música em *estilo antigo* foi utilizada em igrejas hispano-americanas até o final do século XIX. De acordo com Miriam Esther Escudero Suástegui, existem, no Arquivo Musical da Iglesia Habanera de La Merced (Cuba), Paixões da Semana Santa em *estilo antigo* do compositor espanhol Cayetano Pagueras, disponíveis em cópias produzidas de fins do século XVIII a fins do século XIX (exemplo 21).[290]

[290] "*Cayetano Pagueras - 65.* Pasión del Viernes Santo *a 4v. (2Ti, A, B) y Cb. 1796. Partitura y particellas manuscritas. Propiedad: Evaristo Quirós y Jáquez.*". Cf.: ESCUDERO SUÁSTEGUI, Miriam Esther. **El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced: estudio y catalogo**. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998. p. 117. O exemplo musical (fac-símile do manuscrito), encontra-se na p. 58 (ej. 4).

Exemplo 21. CAYETANO PAGUERAS (século XVIII). *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), 15ª seção: *Et inclinato capite*, c. 1-7. Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced (Cuba), cópia de 1796.

2.6. Características do *estilo antigo* em São Paulo e Minas Gerais

2.6.1. Normas composicionais do *estilo antigo*

O conceito de *estilo antigo* adotado neste trabalho não exclui o *estilo palestriniano*, o *stile antico* italiano e o *maneirismo* ibérico. Embora existam diferenças entre eles, seus elementos intrínsecos são contrastantes com os do repertório paulista e mineiro em *estilo moderno* e, justamente por esse motivo, foi possível reunir sob a mesma designação as composições aqui estudadas.

Uma caracterização geral do *estilo antigo* já foi apresentada nos itens precedentes, mas será necessário examinar as particularidades específicas das composições repertoriadas, para confirmar sua correspondência com o *estilo antigo* europeu e identificar novos elementos que permitam uma melhor compreensão de sua prática em São Paulo e Minas Gerais. De acordo com Karl Gustav Fellerer, "*o estilo* [antigo] *se atem, principalmente, às instruções canônicas da velha polifonia*".[291] Seria interessante, portanto, analisar algumas dessas instruções, para verificar se estas realmente se refletem no repertório paulista e mineiro em *estilo antigo*.

Compositores brasileiros dos séculos XVIII e XIX produziram textos teóricos nos quais existem alusões a técnicas específicas do *estilo antigo*,[292] destacando-se a *Es-*

[291] "*Am stärksten halten sich noch kanonische Bildungen an die alte Polyphonie*". Cf.: FELLERER, Karl Gustav. op. cit. v. 2, p. 88.

[292] Cf.: BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

cola de canto de órgão (1759-1760) de Caetano de Melo Jesus[293] e a *Arte explicada de contraponto* (início do século XIX) de André da Silva Gomes.[294] Referências mais claras e objetivas a essas técnicas, entretanto, são encontradas em textos teóricos portugueses dos séculos XVII e XVIII, optando-se, aqui, pela referência às regras composicionais apresentadas por Manuel Nunes da Silva na *Arte minima* (1685, reimpressa em 1704 e 1725). Em uma seção do livro intitulada "Compendio da arte de contraponto e compostura", o autor expõe da seguinte maneira as normas da composição polifônica:[295]

> "*Sempre o contraponto será o princípio sossegado, principiando em mínimas, e melhor depois de pausa; e não se principiará muito alto, nem muito baixo, porém melhor é baixo que alto. Principiar-se-á nas perfeitas.*
>
> *As corridas serão direitas e largas, e não principiarão de salto, no dar do compasso; nem acabarão no levantar descendo, e quando acabar no levantar subindo o ponto que se seguir, será descendo.*
>
> *Quando se fizer corrida quebrada, será dentro de um mesmo compasso com solfa engraçada, sem saltos desabridos.*
>
> *Não se dará salto de sexta maior, nem de sétima maior ou menor, nem salto maior que de oitava.*
>
> *Os saltos de oitava se darão dando a primeira figura no dar, e a segunda no levantar* [do compasso], *e quando se der subindo, será para vir descendo com corrida, e quando se der descendo, será para subir com corrida, salvo se for para principiar passo. Quando o canto chão descer, suba o contraponto e quando o canto chão subir, desça o contraponto.*
>
> *Não se dará um compasso inteiro em uma só consonância. Não se farão pontos dando a figura, que o tem no dar, e o ponto no levantar* [do compasso]; *porém, dando a figura no levantar e o ponto no dar, são bons.*
>
> *Acabar-se-á nas perfeitas, e melhor em unissonus e suas compostas.*"

O texto de Nunes da Silva necessita ser decodificado, para permitir sua compreensão. Utilizando linguagem atual, é possível identificar quatorze regras diferentes, abaixo relacionadas. Para ilustrar cada uma delas, foram criados exemplos musicais

[293] JESUS, Caetano de Melo. **Discurso apologético**: polémica mvsical do Padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. XVI, 167 p.

[294] GOMES, André da Silva. **Arte explicada de contraponto**: [transcrição] Régis Duprat, Edilson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi, Paulo Augusto Soares. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 192 p.

[295] SILVA, Manuel Nunes da. **ARTE MINIMA Que Com Semibreve Prolac,am tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica** [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. "Compendio da arte de contraponto, & compostura", Regra VIII, p. 28-29.

baseados em composições em *estilo antigo* de acervos paulistas e mineiros (exemplo 22):

1. O início do contraponto deverá ser em valores largos, em consonâncias perfeitas, preferencialmente depois de pausa e com alturas médias ou graves
2. Escalas com valores reduzidos devem ter uma direção determinada, sem o uso de saltos no início do compasso
3. Escalas descendentes não devem terminar no tempo fraco do compasso
4. Quando uma escala ascendente terminar no tempo fraco, a próxima nota será descendente
5. Escalas que possuam duas direções devem ocorrer dentro de um mesmo compasso, de preferência por graus conjuntos e sem grandes saltos
6. Evitar saltos de sexta maior, sétima maior ou menor e saltos maiores que uma oitava
7. Nos saltos de oitava, a primeira nota deverá estar no tempo forte e a segunda no tempo fraco do compasso
8. O salto de oitava ascendente deverá ser compensado com nota ou escala descendente
9. O salto descendente deverá ser compensado com nota ou escala ascendente
10. Quando uma nota do *cantus firmus* subir, uma das vozes deverá descer e vice-versa
11. O compasso não deverá ser ocupado por um só acorde consonante
12. Uma nota, no tempo forte do compasso, não deverá ser pontuada, caso a prolongação determinada pelo ponto ocorrer no tempo fraco
13. Uma nota poderá ser pontuada no tempo fraco do compasso, caso a prolongação determinada pelo ponto ocorrer no tempo forte
14. A obra deverá terminar em consonâncias perfeitas, preferencialmente com a utilização de uníssono, oitava ou seus intervalos compostos

Exemplo 22. Exemplos baseados em composições em *estilo antigo* de acervos paulistas e mineiros, para ilustrar as regras apresentadas por Manuel Nunes da Silva.

Nem todas as recomendações de Nunes da Silva correspondem às soluções contrapontísticas observadas nos exemplos repertoriados. No *Pueri Hebræorum* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos) de [115] MMM BC SS-01 [M-2 (D)], [115] MMM BL SS-01 [M-1 (C)] e [115] OLS, sem cód. - I (C), por exem-

plo, as normas n. 3, 11 e 12 foram transgredidas logo nos três primeiros compassos (exemplo 23). Essa constatação pode ter como causa o fato de que Nunes da Silva refere-se a um conjunto de particularidades composicionais utilizadas em Portugal no século XVII, que não foram totalmente transferidas para o Brasil nos períodos subsequentes, além de não considerar técnicas que começaram a ser utilizadas somente no século XVIII.

Exemplo 23. ANÔNIMO. *Pueri Hebræorum* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos), c. 1-10. Transgressão das normas n. 3, 11 e 12 de Manuel Nunes da Silva.

Apesar dessas transgressões, nas obras em *estilo antigo* repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais pode-se reconhecer a grande maioria das normas de composição indicadas por Manuel Nunes da Silva, mas também as características descritas por Karl Gustav Fellerer, em relação ao *estilo antigo* italiano do século XVII.[296] A quase totalidade das composições preservadas nos acervos paulistas e mineiros, entretanto, não utiliza todos os recursos técnicos observados nas composições italianas ou ibéricas em *estilo antigo*, parecendo ser o resultado de uma seleção de determinadas obras ou técnicas de composição. É possível supor, portanto, que o repertório em *estilo antigo* composto ou transferido para São Paulo e Minas Gerais foi submetido a uma certa "filtragem" técnica, segundo a qual, somente foram mantidas em repertório as obras que poderiam ser totalmente compreendidas e executadas pelos conjuntos aos quais as cópias foram destinadas.[297]

Embora sejam reconhecíveis características comuns, observa-se a existência de vários subgrupos estilísticos nas composições em *estilo antigo* repertoriadas, o que pode

---

[296] FELLERER, Karl Gustav. Op. cit. v. 2, p. 88.

[297] Pode ter sido por essa razão que os manuscritos do *Dixit Dominus* (Salmo 108, para as Vésperas de domingo) de José Alves e o *In Exitu Israel* (Salmo 112, para as Vésperas de domingo) de Giovanni Biordi, copiados na década de 1770 por André da Silva Gomes, respectivamente em [027] ACMSP P 153 C-Un e [058] ACMSP P 216 C-1, não apresentam sinais de manuseio: o material teria vindo de Lisboa com Silva Gomes, que, não encontrando lugar para o mesmo na concepção musical paulistana do período, encerrou os papéis no arquivo da Catedral, até que fosse possível utilizá-los.

ser explicado por dois fatores: 1) a circulação, em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, de música composta nesse período, mas também na Europa, durante os séculos XVI e XVII; 2) a utilização de várias modalidades do *estilo antigo* na composição de música religiosa, em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

Um desses subgrupos diferencia-se de todos os outros por um contraponto mais elaborado, por maior diversidade de soluções melódicas e harmônicas e por maior freqüência de cifras de contínuo e de notas de pequena duração (semínimas e colcheias). Além disso, esse subgrupo é mais freqüente em acervos paulistas e em cópias elaboradas a partir da década de 1770 e em cópias com indicações de autoria, principalmente de André da Silva Gomes (1752-1844), como se observa no quadro 8. Esse subgrupo possui características correspondentes às versões do *estilo antigo* surgidas na Europa durante o século XVIII e foi aqui denominado *estilo antigo* "tardio", devido à sua distância cronológica em relação ao *estilo antigo* praticado na Europa, no início do século XVII.

Quadro 8. Composições em *estilo antigo* "tardio" repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais.

UMPs	Autores	Acervos
[**007**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**022**]	[Manoel Dias de Oliveira?]	ACMSP
[**023**]	[André da Silva Gomes]	ACMSP
[**036**]	[André da Silva Gomes]	ACMSP
[**052**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**055**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**056**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**058**]	Giovanni Biordi	ACMSP
[**064**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**075**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**076**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**080**]	Anônimo	ACMSP
[**081**]	Anônimo	ECA/USP-LM e OLS
[**089**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**090**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**095**]	Anônimo	MMM
[**098**]	[André da Silva Gomes?]	ACMSP
[**103**]	Anônimo	MMM
[**104**]	Anônimo	MMM
[**107**]	André da Silva Gomes [?]	ACMSP
[**117**]	[André da Silva Gomes]	ACMSP
[**118**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**125**]	[Manoel Dias de Oliveira?]	ACMSP
[**127**]	Anônimo [André da Silva Gomes?]	MIOP/CP
[**128**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**135**]	André da Silva Gomes	ACMSP
[**141**]	André da Silva Gomes	ACMSP

Outro subgrupo está representado por uma única composição: o *Dixit Dominus* (Salmo 108, para as Vésperas de domingo) de José Alves, em [027] ACMSP P 153. Esta obra está baseada em uma versão oitocentista do *estilo antigo* que utiliza um sistema de transição entre o modalismo e o tonalismo (ver item 2.4.2), comum entre as composições de Domenico Scarlatti (1685-1757) e Francesco Durante (1684-1755).

As cento e dezessete obras que não se enquadram no subgrupo acima mencionado e no *estilo antigo* "tardio" apresentam várias diferenças entre si e poderiam ser divididas em inúmeras categorias. Em todas elas, entretanto, existe uma tendência à utilização de recursos composicionais restritos, que proporciona às mesmas um aspecto mais simples, em relação às exuberantes construções polifônicas surgidas na Europa. Retomando-se os conceitos de estilo *simples* e estilo *artificioso*, apresentados em 1774 por Antônio Eximeno,[298] tais obras podem ser relacionadas à primeira categoria e, por essa razão, esse subgrupo será denominado *estilo antigo* "simples".

Como não é objetivo deste trabalho uma análise estilística exaustiva das composições em *estilo antigo* repertoriadas, mas sim o levantamento de suas características comuns, para subsidiar a comprovação das hipóteses estabelecidas, seria necessário um projeto específico para separar todos os subgrupos estilísticos, estudar suas diferenças e, se possível, encontrar correspondências com informações de tratados teórico-musicais escritos na Europa e no Brasil.

A primeira tarefa, portanto, é a definição das características essenciais das obras em *estilo antigo* repertoriadas em acervos paulistas e mineiros. Considerando-se as particularidades anteriormente citadas e outras que adiante serão estudadas, os fatores mais importantes que distinguem o repertório paulista e mineiro em *estilo antigo* daquele em *estilo moderno* encontram-se abaixo relacionadas:

- Predomínio da formação coral a quatro vozes, com alguns exemplos a três e outros a oito vozes
- Emprego opcional de um instrumento grave dobrando o baixo vocal (podem ocorrer instrumentos dobrando outras partes vocais em cópias do século XIX), mas total inexistência de partes instrumentais independentes das partes vocais
- Utilização do sistema modal

[298] EXIMENO, Antonio. Op. cit. p. 274.

- Extensão (registro ou âmbito) reduzida das partes vocais (geralmente, de uma quinta a uma oitava), à exceção do baixo (vocal e/ou instrumental) que, muitas vezes, excede uma oitava
- Repousos por *cláusulas* ou *cadências*, ou associação de ambas
- Utilização de valores largos (a base está nas semibreves e mínimas; semínimas são menos freqüentes e colcheias muito raras)
- Pouca variedade rítmica
- Estilo predominantemente silábico
- Sujeição do ritmo musical ao ritmo do texto latino
- Movimento melódico normalmente por graus conjuntos
- Superposição freqüente de melodias em terças ou sextas paralelas
- Raras passagens a solo, duo ou trio, por movimentos paralelos
- Utilização de *cantus firmus* baseado em cantochão pré-existente, na música destinada a algumas unidades funcionais ou cerimoniais
- Utilização de quatro texturas musicais, não mutuamente exclusivas:
  - *textura homofônica ou acordal*
  - *textura de fabordão*
  - *textura contrapontística*
  - *imitação ou seqüenciação motívica*
- Utilização de três sistemas de claves diferentes: *claves altas*, *claves baixas* e *claves modernas*
- Utilização da *notação mensural ou proporcional* e da *musica ficta* na primeira metade do século XVIII
- Utilização da *notação moderna* e da *notação moderna com arcaísmos* a partir da segunda metade do século XVIII
- Especificidade cerimonial restrita. As obras destinam-se a cerimônias do Advento e Quaresma (incluindo a Semana Santa), ao Ordinário da Missa sem especificação de tempo litúrgico, à Liturgia dos Defuntos, aos Ofícios de Sepultura, às Vésperas solenes e às Vésperas de Horas Canônicas
- Predomínio de cópias sem indicação de autoria, à exceção das obras que utilizam o *estilo antigo* “tardio”

Várias dessas características podem ser observadas nos *incipit* musicais do terceiro volume deste trabalho, mas algumas delas necessitam um estudo mais detalhado. Nos sete próximos itens serão examinadas as particularidades abaixo relacionadas, enquanto as questões relativas à cópia e autoria serão discutidas nos itens 2.7.9, 2.7.10 e 2.7.11:

- Sistema modal e repousos
- Ritmo
- *Cantus firmus* e texturas musicais
- Sistemas de claves
- Notação proporcional ou mensural
- Notação moderna com arcaísmos
- *Musica ficta*

- Especificidade cerimonial

2.6.2. Sistema modal e repousos

O repertório paulista e mineiro em *estilo antigo* utiliza o sistema modal, diferentemente do repertório em *estilo moderno*, que utiliza o sistema tonal.[299] Como já observou Putnan Aldrich, a teoria musical, até a primeira metade do século XVI, reconhecia a existência de apenas oito modos, mas a partir do *Dodecachordon* (1547), de Henricus Loritus Glareanus, os teóricos passaram a referir-se a doze.[300] Embora esses modos geralmente fossem referidos por números, Glareanus adotou uma nomenclatura paralela, baseada nos nomes dos modos utilizados na Grécia Antiga (quadro 9).

Quadro 9. Nomenclaturas dos doze modos descritos por Henricus Loritus Glareanus no *Dodecachordon* (Basel, 1547).

Números	Nomes
1º	Dórico
2º	Hipodórico
3º	Frígio
4º	Hipofrígio
5º	Lídio
6º	Hipolídio
7º	Mixolídio
8º	Hipomixolídio
9º	Eólio
10º	Hipoeólio
11º	Jônio
12º	Hipojônio

Manuel Nunes da Silva, na *Arte minima* (1685, 1704 e 1724), descreve os doze modos por números, chamando-os de modos mestres (ímpares) e modos discípulos (pares),[301] denominações eqüivalentes aos atuais conceitos de modos *autênticos* e *plagais*. Independentemente da nomenclatura utilizada, o *sistema dodecamodal* foi adotado pela maioria dos teóricos e compositores do século XVII, sendo a base da música em *estilo antigo*, na Europa e no Brasil.

Apesar de o *sistema dodecamodal* ser descrito a partir de escalas sem acidentes na armadura de clave, observa-se a existência, nas obras repertoriadas, de *transposições*

---

[299] Como já mencionado, a única exceção é o *Dixit Dominus* (Salmo 108, para as Vésperas de domingo) de José Alves, em [027] ACMSP P 153, que utiliza um sistema de transição entre o modalismo e o tonalismo.

[300] ALDRICH, Putnan. An approach to the Analysis of Renaissance Music. **The Music Review**, New York, v. 30, n. 1, p. 1-12, feb. 1969.

[301] SILVA, Manuel Nunes da. op. cit. Regra XIII, p. 39-42.

diferentes para cada escala, que não podem ser denominadas *tonalidades*, pois estas referem-se ao sistema tonal. Três são as transposições mais freqüentes: 1) sem acidentes na armadura de clave; 2) Si β na armadura; 3) Fá # na armadura. Os principais elementos constitutivos de cada modo são a posição dos semitons na escala (normalmente representada pela posição da escala no pentagrama) e a nota *finalis* (final), ou seja, aquela sobre a qual deve ser constituído o acorde final (e na maioria das vezes o inicial) da composição polifônica (exemplo 24). Observe-se que, embora existam doze escalas por *transposição*, cada par de modos *autêntico/plagal* possui a mesma *finalis*.

Exemplo 24. Os doze modos descritos por Henricus Loritus Glareanus no *Dodecachordon* (Basel, 1547), representados nas três transposições mais freqüentes em São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX: a) Si ν ; b) Si β ; c) Fá # . A *finalis* de cada modo e transposição foi representada em nota negra.[302]

Uma composição polifônica quase sempre é caracterizada por um único modo, do início ao final da obra, apesar de quase todas alternarem, entre suas vozes, modos autênticos e plagais. A identificação do modo utilizado nas composições polifônicas, de acordo com escritores do século XVI e trabalhos musicológicos atuais,[303] deve ser feita

---

[302] GLAREANUS, Henricus Loritus. **Dodecachordon** (Basel, 1547). Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1969. 470 p.

[303] Cf.: 1) ALDRICH, Putnan. op. cit., p. 1-12; 2) CASTAGNA, Paulo. Os modos e a gênese musical em Luis Milan. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**. São Paulo, n. 3, p. 86-104, out. 1990

a partir da voz mais aguda. No *Pueri hebrœorum portantes* (Antífona da Distribuição dos Ramos) de [116] TA-AAC [MSP (B)], por exemplo (exemplo 25), as vozes S e T estão no modo dórico, enquanto A e bx estão no modo hipodórico: o modo que caracteriza a composição, portanto, é o *dórico*. Nesse exemplo pode-se observar, ainda, que as composições modais utilizam, além dos acidentes na armadura, acidentes ocorrentes: as regras para sua utilização são hoje conhecidas sob o nome de *musica ficta* e serão apresentadas no item 2.6.6.4.

Exemplo 25. ANÔNIMO. *Pueri hebrœorum portantes* (Antífona da Distribuição dos Ramos) de [116] TA-AAC [MSP (B)]. A *finalis* do modo empregado em cada voz foi assinalada com uma seta.

Se esse sistema foi amplamente utilizado na música renascentista, o *estilo antigo* parece ter sido mais seletivo em relação à escolha dos modos: embora quase todos os modos tenham sido constatados nas composições repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais, a maioria delas utiliza o nono e décimo (*eólio* e *hipoeólio*) e o décimo primeiro e décimo segundo (*jônio* e *hipojônio*).

Uma outra característica da composição modal polifônica é a utilização de *repousos* ou *pontuações* ao longo da obra, que surgiram no Renascimento, em analogia às pontuações do discurso verbal. Para a obtenção desse efeito, em vários lugares da obra as vozes convergem para um acorde formado sobre um dos graus do modo que está sendo utilizado. As vozes podem atingir esse acorde de várias maneiras, mas todas estas podem ser agrupadas em torno de dois conceitos: *cadência* e *cláusula*.

A *cadência*, menos freqüente que a *cláusula*, é o movimento de um ou mais acordes em direção ao repouso, no qual uma das vozes deve mover-se por um semitom, ascendente ou descendente. Uma *cadência* simples pode ser observada em uma passagem do *Non in die festo* (Turbas da Paixão de Domingo de Ramos) classificado neste trabalho como UMP n. 085 (exemplo 26). Existem vários tipos diferentes de *cadências*, como aquela em que uma das vozes do penúltimo acorde gera uma suspensão dissonante que se resolve antes do último acorde, tipo que pode ser denominado *cadência com terminação suspensa* (exemplo 27).

Exemplo 26. ANÔNIMO. *Non in die festo* (Turbas da Paixão de Domingo de Ramos) de [085] MMM BC SS-01 [M-1 (I) C-2], [085] MMM BC SS-01 [M-2 (H)], [085] MMM BL SS-01 [M-1 (I)], [085] MMM BL SS-10 [M-3 (B)], [085] MMM MA SS-05 [M-2 (B)], [085] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A)] e [085] OLS, sem cód. - I (I), c. 41-46. Cadência no c. 46.

Exemplo 27. ANÔNIMO. *Agnus Dei* (do Ordinário da Missa de Domingo de Ramos) de [073] MMM BC SS-01 [M-2 (F)], [073] MMM BL SS-01 [M-1 (F)], [073] MMM MA SS-05 [M-1 (A)] e [073] OLS, sem cód. - I (F). Cadência com terminação suspensa nos c. 6-7.

A *cláusula*, em sentido amplo, é todo o movimento contrapontístico que leva a um repouso. Existem dois tipos, quanto à sua posição na obra: 1) a *cláusula final* (no final da composição), que deve provocar o repouso na *finalis*; 2) as *cláusulas intermediárias* (no decorrer da obra), que podem provocar o repouso em vários graus da escala modal.[304] Manuel Nunes da Silva explica da seguinte maneira o significado da *cláusula*:[305]

> "*Cláusula é o fim de qualquer obra; em cantochão é subindo um ponto e descendo outro e em canto de órgão descendo um ponto e subindo outro. Destas duas se ordena a cláusula em contraponto, que tem quatro partes, a saber: Prevenção, que é espécie boa; Ligadura, que é espécie má, sétima ou segunda e suas compostas; Desculpa ou Abono de Ligadura, que é espécie imperfeita; e Fechar a Cláusula, que será sempre espécie perfeita, e melhor unissonus, oitava, décima quinta. Sempre se usa da cláusula no fim da obra de preceito, e também se usa de cláusula no contexto da obra por elegância, e neste caso bem se pode escutar o fechar, porque somente basta a Prevenção, Ligadura e Desculpa. São duas as cláusulas em contraponto, a saber: cláusula sustenida e cláusula remissa. Cláusula sustenida é quando o canto chão é tom e o contraponto semitom. Cláusula remissa é quando o canto chão é semitom e o contraponto tom. O contraponto se entende pela voz que faz a ligadura e o canto chão pela voz que com ela forma falsa.*"

[304] Os repousos não ocorriam em todos os graus da escala modal, procurando-se evitar um dos graus que gera o trítono na escala. Cf: CASTAGNA, Paulo. Op. cit., 1990. p. 86-104.
[305] SILVA, Manuel Nunes da. op. cit. "Compendio da arte de contraponto, & compostura", Regra VII, p. 27-28.

De acordo com Nunes da Silva, as *cláusulas* possuem uma voz principal, na qual devem ocorrer quatro efeitos sucessivos: 1) a *prevenção* (atualmente denominada *preparação*) é o intervalo consonante que essa voz forma com o baixo, pouco antes de um repouso; 2) a *ligadura* (atualmente *suspensão*) é o intervalo dissonante que a mesma voz forma com o baixo, logo após a *prevenção*; 3) a *desculpa* (atualmente *resolução*), por sua vez, é o intervalo consonante com o baixo, resultante do movimento descendente de um grau da voz principal, após a *prevenção*; 4) *fechar a cláusula*, finalmente, é o movimento de um grau ascendente da voz principal após a *desculpa*, em direção ao grau do repouso. No exemplo 28 pode-se observar uma *cláusula* no *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de [010] OLS sem cód. - VI (A), na qual os efeitos descritos por Nunes da Silva foram designados pela nomenclatura atual.

Exemplo 28. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de [010] OLS sem cód. - VI (A), c. 14-19. *Preparação* (**P**), *suspensão* (**S**) e *resolução* (**R**) na *cláusula* para o repouso do c. 19.

Manuel Nunes da Silva cita dois tipos de cláusulas quanto ao movimento das vozes: 1) a *cláusula sustenida*, na qual o baixo move-se por um tom e a voz principal por um semitom; 2) a *cláusula remissa*, na qual o baixo move-se por um semitom e a voz principal por um tom. Duas dessas cláusulas podem ser observadas lado a lado, em uma passagem do *Sanctus* (do Ordinário da Missa de Domingo de Ramos) aqui classificado como UMP n. 073 (exemplo 29). Existem, entretanto, inúmeros tipos de cláusulas nas composições em *estilo antigo* repertoriadas, de acordo com o movimento do baixo, com o intervalo da suspensão, com a utilização de ornamentos na voz principal e com o movimento das demais vozes. Não existe espaço neste trabalho para sua classificação,

mas um estudo dessa natureza seria útil para o melhor conhecimento das características da música em *estilo antigo* preservada em São Paulo e Minas Gerais.

Exemplo 29. ANÔNIMO. *Sanctus* (do Ordinário da Missa de Domingo de Ramos) de [073] MMM BC SS-01 [M-2 (F)], [073] MMM BL SS-01 [M-1 (F)], [073] MMM MA SS-05 [M-1 (A)] e [073] OLS, sem cód. - I (F), c. 7-18. *Preparação* (**P**), *suspensão* (**S**) e *resolução* (**R**) nas cláusulas para os repousos no c. 12 (*cláusula remissa*) e no c. 18 (*cláusula sustenida*).

2.6.3. Ritmo

As composições repertoriadas em *estilo antigo* exibem a utilização de valores rítmicos mais largos, em relação às composições em *estilo moderno*. Para demonstrar essa diferença, foram comparados dois *Pueri Hebræorum* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos) em *estilo antigo* e um em *estilo moderno*, respectivamente classificados como UMPs n. 115, 116 e 207, todos com *proporção* ou fórmula de compasso C. As ocorrências de cada uma das figuras rítmicas (mas não de pausas) das partes de soprano das três obras foram reunidas no quadro 10: enquanto nas peças em *estilo antigo* as figuras mais freqüentes são as semínimas e as semibreves, na composição em *estilo moderno* as figuras mais freqüentes são a colcheia e a mínima.

Quadro 10. Valores rítmicos empregados em S dos *Pueri Hebræorum* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos) em *estilo antigo* de [115] MMM BC SS-01 [M-2 (D)], [115] MMM BL SS-01 [M-1 (C)] e [115] OLS, sem cód. - I (C), em *estilo antigo* de [116] TA-AAC [MSP (B)] e em *estilo moderno* de [207] ECA/USP-LM AY 234-239 (C), [207] MMM MA SS-01 [V-1 (C)], [207] MMM MA SS-01 [V-2/V-3 (B)], [207] MMM MA SS-03 [M-2 V-1/V-2 (C)].

Figuras	***Estilo antigo*** [**115**]	***Estilo antigo*** [**116**]	***Estilo moderno*** [**207**]
⇑	**1** (1,9%)	**2** (2,2%)	-
|.	-	**2** (2,2%)	-
|	**12** (22,6%)	**14** (15,7%)	-
η.	**1** (1,9%)	**3** (3,4%)	-
η	**34** (64,1%)	**51** (57,3%)	**9** (7,9%)
θ.	-	-	**2** (1,7%)
θ	**5** (9,4%)	**17** (19,1%)	**21** (18,4%)
ε.	-	-	**5** (4,4%)
ε	-	-	**72** (63,2%)
ξ	-	-	**5** (4,4%)
Total	**53** (100%)	**89** (100%)	**114** (100%)

Além disso, as obras em *estilo antigo* exibem tendência ao silabismo (uma nota por sílaba) e manifestam uma sujeição quase total do ritmo musical ao ritmo do texto latino: as sílabas tônicas do texto recebem valores mais largos que as sílabas átonas e/ou são posicionadas no tempo forte do compasso, como pode ser observado no exemplo 30. Quando uma sílaba tônica é aplicada no tempo fraco do compasso, o valor da nota geralmente é prolongado, como ocorre no c. 56 do mesmo exemplo.

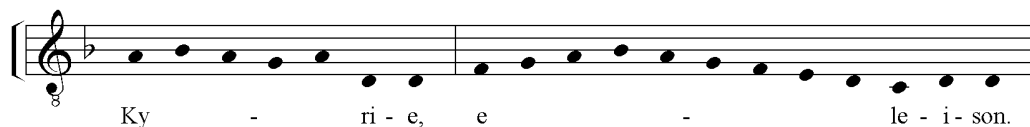
Exemplo 30. ANÔNIMO. *Domine, audivi* (Primeiro Tracto da Missa dos Catecúmenos de Sexta-feira Santa) de [028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A)], c. 50-59.

2.6.4. *Cantus firmus* e texturas musicais

Várias composições em *estilo antigo* repertoriadas utilizam um *cantus firmus* baseado em uma melodia de cantochão. À exceção da Missa "Æterna Christi Munera" de Giovanni Pierluigi da Palestrina, em [072] MIOP/CP-CCL 303, nas demais obras o cantochão utilizado como *cantus firmus* refere-se à mesma cerimônia para a qual foi destinada a composição polifônica. Esse fenômeno foi observado, nos acervos paulistas e mineiros, apenas em música para as seguintes funções cerimoniais:

- Ordinário da Missa dos domingos da Quaresma
- Paixões
- *Benedictus* (Cântico de Zacarias) das Laudes do Tríduo Pascal
- Lições das Matinas do Tríduo Pascal
- Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa

Dois exemplos da utilização de *cantus firmus* são aqui apresentados: o *Kyrie, eleison* (do Ordinário da Missa dos domingos da Quaresma), de [074] BGUC MM-47, f. 1v-4r e [074] TA-AAC [MSP (Y)] (exemplos 31 e 32) e o *Pupilli facti sumus* (Primeiro versículo da Primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa) de [123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (E) C-4] (exemplos 33 e 34). Observe-se que, na conversão do cantochão em uma das vozes polifônicas, são aproximadamente mantidas as relações intervalares, mas a duração das notas depende da estrutura contrapontística. A posição do texto no *cantus firmus*, por outro lado, nem sempre corresponde à posição verificada no cantochão.

Exemplo 31. *Kyrie* dos domingos e festas semidúplices.[306]

Exemplo 32. *Kyrie, eleison* (do Ordinário da Missa dos domingos da Quaresma), de [074] BGUC MM-47, f. 1v-4r e [074] TA-AAC [MSP (Y)], c. 1-10. *Cantus firmus* em S, baseado no *Kyrie* dos domingos e festas semidúplices.

Exemplo 33. *Pupilli facti sumus* (Primeiro versículo da Primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa), de acordo com o *Missale Bracharense* (1558).[307]

Exemplo 34. ANÔNIMO. *Pupilli facti sumus* (Primeiro versículo da Primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa) de [123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (E) C-4], c. 1-9. *Cantus firmus* em T.

---

[306] ROSÁRIO, Domingos do. **Theatro ecclesiastico, e manual de missas offerecido á Virgem Santissima, Senhora Nossa** [...]. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1786. v. 2, p. 551.
[307] CORBIN, Solange. **Essai sur la musique religièuse portuguaise au moyen age (110-1385)**. Paris, Societé D'Edition "Les Belles Lettres", 1952. p. 302-310.

Em relação às texturas musicais utilizadas no *estilo antigo*, pode-se distinguir quatro tipos básicos, não exclusivos entre si: 1) a textura homofônica ou acordal; 2) a textura de fabordão; 3) a textura contrapontística; 4) a imitação ou seqüenciação motívica. No primeiro tipo, todas as vozes movem-se com os mesmos valores rítmicos, gerando uma contínua sucessão de acordes (não necessariamente idênticos), como pode ser observado no exemplo 35.

Exemplo 35. ANÔNIMO. *In Monte Oliveti* (Primeiro Responsório das Matinas de Quinta-feira Santa) de [059] BGUC MM-25, f. 1v-13r e [059] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C)], c. 1-12. Textura homofônica ou acordal.

O segundo tipo de textura inclui dois conceitos: 1) o *fabordão propriamente dito*; 2) a *textura de fabordão*. O primeiro deles, que será estudado com maior detalhe no item 3.2.6.2.3 (sobre as Laudes do Tríduo Pascal), é utilizado em textos estróficos (Salmos, Hinos e Cânticos) e foi detectado, em São Paulo e Minas Gerais, somente no *Benedictus* (Cântico de Zacarias, das Laudes do Tríduo Pascal) e nos Hinos de Vésperas solenes: consiste na alternância de versículos em cantochão com versículos em polifonia, na qual foi empregado o *cantus firmus*. Por outro lado, quando o fabordão é baseado em um tom de cantochão que possui uma nota repetida (denominada *tuba* ou *tenor*), sua harmonização gera longas passagens com acordes repetidos, que caracterizam a *textura de fabordão* (exemplo 36).

Exemplo 36. [FRANCISCO MARTINS (c.1620-1680)]. [*Benedictus...*] *quia visitavit* (Cântico de Zacarias, das Laudes do Tríduo Pascal) de [013] ACMSP P 099 (A) C-Un e de [013] TA-AAC [MSP (I/O) C-Un], c. 1-10. Textura de fabordão.

Afora os fabordões propriamente ditos, as harmonizações de um *cantus firmus* que contenha *tuba* aparecem em outras unidades funcionais ou cerimoniais, como é o caso das Paixões e da Procissão do Enterro. No Texto da Paixão de Sexta-feira Santa de [098] ACMSP P 072, possivelmente composto por André da Silva Gomes, a textura de fabordão também é evidente (exemplo 37).

Exemplo 37. [ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752-1844)?]. *Passio... secundum Joannem* (Texto da Paixão de Sexta-feira Santa) de [098] ACMSP P 072, c. 20-29.

A *textura contrapontística*, por sua vez, é mais comum em composições portuguesas *maneiristas* e no *estilo antigo* "tardio": consiste na movimentação das vozes com uma certa independência, contrastando com as texturas acordais ou de fabordão e, teoricamente, pode ocorrer em música para qualquer função cerimonial, que utilize ou não o *cantus firmus*. O *Ave maris stella* (Hino das Vésperas da Beatíssima Virgem Maria) de André da Silva Gomes em [007] ACMSP P 097 C-2/3/4, por exemplo, é um fabordão

propriamente dito, mas cuja melodia utilizada como *cantus firmus* (em A²) não contém *tuba* e, por essa razão, foi possível construir uma polifonia mais rica (exemplo 38).

Exemplo 38. ANDRÉ DA SILVA GOMES (1752-1844). [*Ave maris stella*] *Dei mater* (Hino das Vésperas da Beatíssima Virgem Maria) de [007] ACMSP P 097 C-2/3/4, c. 1-8. Textura contrapontística.

A *imitação* e a *seqüenciação motívica*, finalmente, são procedimentos refinados do *estilo antigo*, nos quais um motivo melódico é exposto em uma voz e repetido em outras, com alturas idênticas ou diferentes. A *imitação* é a técnica mais freqüente e consiste na repetição de um motivo em vozes diferentes daquela no qual foi exposto. Exemplo interessante ocorre no *Kyrie, eleison* (do Ordinário da Missa dos domingos da Quaresma), de [074] BGUC MM-47, f. 1v-4r e [074] TA-AAC [MSP (Y)], no qual combinou-se a imitação motívica com o uso do *cantus firmus* (exemplo 39).

Exemplo 39. *Kyrie, eleison* (do Ordinário da Missa dos domingos da Quaresma), de [074] BGUC MM-47, f. 1v-4r e [074] TA-AAC [MSP (Y)], c. 1-10. Imitação motívica.

Em geral, os casos de imitação motívica nos exemplos em *estilo antigo* repertoriados em São Paulo e Minas Gerais são mais simples que o precedente, utilizando-se motivos curtos, freqüentemente antecedidos de um trecho homofônico (exemplo 40). É possível, contudo, encontrar composições contrapontísticas e imitativas, que utilizam dois motivos simultâneos (exemplo 41).

Exemplo 40. ANÔNIMO. *Miserere mei, Deus* [Primeiro Versículo do Salmo 50, da Aspersão da Água Benta no Domingo de Ramos] de [004] MMM BC SS-01 [M-2 (B)], [004] MMM BL SS-01 [M-1 (A)] e [004] OLS, sem cód. - I (A), c. 1-13. Imitação motívica precedida de trecho homofônico.

Exemplo 41. ANÔNIMO. *Deus, Deus meus* (Tracto da Missa de Domingo de Ramos) de [025] MMM BC SS-01 [M-2 (G)], [025] MMM BL SS-01 [M-1 (G)] e [025] OLS, sem cód. - I (G), c. 1-8. Textura contrapontística e imitação com dois motivos.

A *seqüenciação motívica* nada mais é que a repetição de um determinado motivo na mesma voz em que foi exposto, o qual pode ou não ser imitado em outras vozes. Em todos os casos encontrados em São Paulo e Minas Gerais, um motivo é apresentado em um par de vozes, imitado em outro par (*resposta*) e seqüenciado no mesmo par no qual foi apresentado. Esse procedimento pode ser observado no *Vespere autem sabbati* [Antífona do *Magnificat* das Vésperas do Sábado Santo] de [003] TA-AAC [MSP (X)] (exemplo 42) e no *Deus, Deus meus* (Tracto da Missa de Domingo de Ramos) de [025] MMM BC SS-01 [M-2 (G)], [025] MMM BL SS-01 [M-1 (G)] e [025] OLS, sem cód. - I (G) (exemplo 43).

Exemplo 42. ANÔNIMO. *Vespere autem sabbati* [Antífona do *Magnificat* das Vésperas do Sábado Santo] de [003] TA-AAC [MSP (X)], c. 33-39. Seqüenciação motívica.

Exemplo 43. ANÔNIMO. *Deus, Deus meus* (Tracto da Missa de Domingo de Ramos) de [025] MMM BC SS-01 [M-2 (G)], [025] MMM BL SS-01 [M-1 (G)] e [025] OLS, sem cód. - I (G), c. 25-29. Seqüenciação motívica.

2.6.5. Sistemas de claves

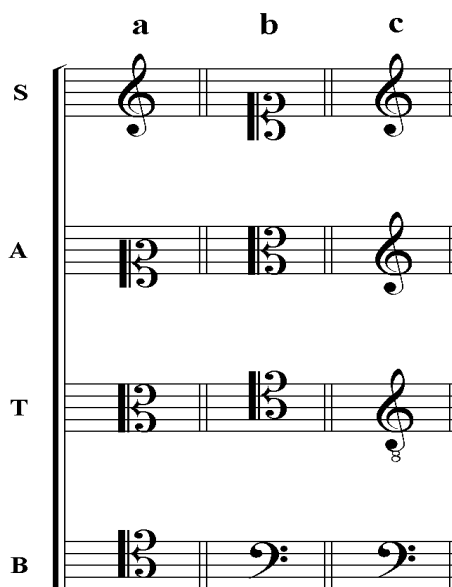
Nos manuscritos repertoriados, observou-se a utilização de três sistemas de claves, hoje conhecidos como *claves altas*, *claves baixas* e *claves modernas*. Nas *claves altas*, as vozes de soprano, alto, tenor e baixo possuem, respectivamente, as claves de Sol na segunda linha, Dó na segunda linha, Dó na terceira linha e Dó na quarta linha, enquanto no sistema de *claves baixas* essas vozes recebem as claves de Dó na primeira linha, Dó na terceira linha, Dó na quarta linha e Fá na quarta linha. No sistema de *claves*

modernas, por sua vez, a seqüência de claves é: Sol na segunda linha, Sol na segunda linha, Sol oitava abaixo na segunda linha e Fá na quarta linha.

Esses três sistemas de claves, específicos da música vocal, vigoraram em períodos diferentes e possuíram significados diversos: as *claves baixas* foram predominantemente utilizadas do séc. XVI a inícios do séc. XX, enquanto as *claves modernas* surgiram em meados do século XIX, com a finalidade de simplificar a leitura musical. As *claves altas* foram amplamente utilizadas no século XVI, mas, a partir de então, passaram a ser condicionadas à música em *estilo antigo*, entrando em declínio na transição do século XVII para o XVIII.

Embora tenham sido verificados outros sistemas, de acordo com Siegfried Hemmerlink, as *claves altas* e *baixas* foram empregadas em cerca de 90% da música vocal renascentista.[308] Thomas Morley foi o primeiro autor que se referiu a esse sistema, em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), com os termos *high key* e *low key*,[309] mas posteriormente surgiram, na Itália, as designações *chiavette* e *chiavi naturali*, ainda utilizadas em textos sobre teoria e história da música (exemplo 44).

Exemplo 44. Sistemas de claves utilizados na música vocal, do século XVI ao século XX: a) *claves altas* (*high key*, *chiavette*); b) *claves baixas* (*low key*, *chiavi naturali*); c) *claves modernas*.

---

[308] HEMMERLINK, Siegfried. Chiavette. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London, Macmillan Publ Lim.; Washington, Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong, Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 4, p. 221-223.

[309] Idem. Ibidem.

Alguns tratados teórico-musicais portugueses apresentam os sistemas de clave em uso, mas não indicam seus nomes. Manuel Nunes da Silva, na *Arte minima* (1685, 1704 e 1725), por exemplo, indica duas combinações que correspondem às *claves altas* e uma que corresponde às *claves baixas*, mas cita uma terceira combinação diferente das anteriores (as informações referidas por esse autor foram apresentadas de forma simplificada no quadro 11).[310]

> "*Quando o Tenor tem clave de Csolfaut na terceira, o Baixo tem clave de Csolfaut na quarta ou de Ffaut na terceira, etc. A clave do Alto corresponde ao Baixo por oitava, como o Tiple corresponde ao Tenor* [...] *pelo que se o Tiple tiver clave de Csolfaut na terceira, o Alto a terá na quarta, e se o Tiple tiver clave de Csolfaut na segunda ou primeira, o alto a terá na terceira, e se o Tiple tiver clave de Gsolreut na segunda, o Alto terá de Csolfaut na segunda, etc.*"

Quadro 11. Sistemas de claves descritos por Manuel Nunes da Silva, na *Arte minima* (1685, 1704 e 1724).

Sistema	Tiple	Alto	Tenor	Baixo
[claves altas]	-	-	Dó na 3ª	Dó na 4ª ou Fá na 3ª
-	Dó na 3ª	Dó na 4ª	-	-
[claves baixas]	Dó na 1ª ou 2ª	Dó na 3ª	-	-
[claves altas]	Sol na 2ª	Dó na 2ª	-	-

O significado do sistema de *claves altas* é o mais complexo dentre os acima mencionados. Thomas Morley, em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), informa que "*as canções escritas em* claves altas *são mais vivas, enquanto aquelas escritas em* claves baixas *possuem maior gravidade e seriedade.*"[311] Embora não possa ser descartada a possibilidade de que o sistema de claves utilizado determinasse o caráter na interpretação da obra, estudos comparativos citados por Siegfried Hemmerlink[312] e as observações realizadas no presente trabalho indicam que as *claves altas* seriam essencialmente claves transpositoras, ou seja, cujas notas sob seu efeito deveriam soar em alturas diferentes daquelas escritas nos pentagramas, característica não observada na música em *claves baixas*.

[310] SILVA, Manuel Nunes da. **Arte minima que com semibreve prolac,am tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica** [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. "Compendio da arte de contraponto, & compostura", Regra XIII, p. 42.
[311] "*Those songs, which ar made for the high key, be made for more life, the others in the low key for more gravity and stadenesse.*" Cf.: HEMMERLINK, Siegfried. Op. cit. p. 222.
[312] Idem. Ibidem. p. 222.

De acordo com Hemmerlink, as *claves altas*, já no século XVI, indicariam preferencialmente uma transposição para intervalos de quarta e quinta justa abaixo das alturas escritas (com a conseqüente alteração da armadura de clave), embora a transposição para outros intervalos também fosse possível:[313]

> "[...] *em tablaturas ou em partes de órgão destinadas ao acompanhamento de música coral, peças* [vocais] *em* chiavette *foram copiadas uma quarta* [justa] *ou quinta* [justa] *abaixo* [das partes vocais em *chiavette*], *enquanto outras em* chiavi naturalli *encontram-se em suas alturas 'próprias'. Tais fontes não apresentam, contudo, informações precisas sobre a diferenciação de alturas, devido à própria variação das alturas encontradas em partes de acompanhamento instrumental.* [...]"

A necessidade desse tipo de transposição pode ser explicada como uma maneira de se evitar o uso de linhas suplementares nos pentagramas e, principalmente, a aplicação de um ou mais acidentes (bemóis e sustenidos) nas armaduras de clave.[314] Como a inexistência de sistemas temperados de afinação na música européia, até o final do século XVII, tornava complexo o uso de várias armaduras de clave, a solução para a obtenção de diferentes transposições foi a utilização das *claves altas*. Armaduras com três ou mais alterações, nesse século, eram sistematicamente evitadas na música modal e quase somente empregadas em música tonal, escrita já no *estilo moderno*. Por essa razão, todos os exemplos musicais em *claves altas* encontrados em acervos paulistas e mineiros são modais e representantes do *estilo antigo*, e a grande maioria não possui acidentes na armadura de clave.

De acordo com os exemplos repertoriados em São Paulo e Minas Gerais, várias composições religiosas em *claves altas* foram copiadas também em *claves baixas*, com a transposição ora para uma quarta justa, ora para uma quinta justa abaixo das alturas escritas em *claves altas*. O *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), que representa um desses casos, aparece em *claves altas* e sem acidentes na armadura (exemplo 45), em *claves baixas* com Si β na armadura (exemplo 46) e em *claves baixas* com Fá # na armadura (exemplo 47).

---

313 "[...] *in tablatures or scores for organ accompaniments to choral music, pieces in* chiavette *are found written a 4th or a 5th lower, while those in* chiavi naturalli *are at the 'proper' pitch. These sources do not, however, yield precise information about vocal pitch differentiation, because of the variation in the pitch of the individual accompanying instruments.* [...]" Cf.: Idem. Ibidem. p. 221-223.

314 PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. **Diccionario de la Música Labor**: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, Editorial Labor, S. A., 1954. v. 1, p. 654-655.

Exemplo 45. ANÔNIMO. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), em [065] ACMSP P 101 (C) C-1 e [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (C) C-4], copiado em *claves altas* e sem acidentes na armadura de clave. Transcrição paleográfica da primeira seção.

Exemplo 46. ANÔNIMO. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), em [065] MHPPIL, sem cód. (C) [C-Un], [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B) C-2/3/4] e em [065] MMM MA SS-16 [M-1 (B) C-Un], copiado em *claves baixas* e com Si β na armadura de clave. Transcrição da primeira seção em notação e claves modernas.

Exemplo 47. ANÔNIMO. *Jesum Nazarenum* (Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa), em [065] MMM LA SS-04 [M-2 C-Un], copiada em *claves baixas* e com Fá # na armadura de clave. Transcrição da primeira seção em notação e claves modernas.

O estudo desses casos permitiu o estabelecimento de uma relação entre os três sistemas de claves, válida ao menos para os manuscritos repertoriados, e que pode ser visualizada no exemplo 48: uma composição copiada em *claves altas*, sem a utilização de acidentes na armadura de clave e iniciada por um acorde de Dó maior (a) - como no *Jesum Nazarenum* do exemplo 45 - poderia ser transposta em *claves baixas* com a utilização do Fá # na armadura e conversão do acorde para Sol maior (b) ou com a utilização do Si β na armadura e conversão do acorde para Fá maior (d), enquanto na transposição para *claves modernas* (c, e) seriam mantidas as armaduras de clave e os acordes resultantes das transposições em *claves baixas*.[315]

Exemplo 48. Claves e transposições modais: a) claves altas em transposição Si V ; b) claves baixas em transposição Fá # ; c) claves modernas em transposição Fá # ; d) claves altas em transposição Si β ; e) claves modernas em transposição Si β .

Afora os exemplos nos quais todas as vozes foram copiadas em *claves altas*, surgiram casos em que o baixo vocal e/ou instrumental da mesma composição e da mesma cópia aparecem em *claves baixas*, enquanto as vozes de S, A e T em *claves altas*, estas necessitando transposição de quarta ou quinta abaixo, para se ajustarem às demais. Essa particularidade pode ser relacionada à identidade melódica do baixo vocal e do baixo instrumental e o uso incomum de *claves altas* em partes instrumentais.

[315] A utilização do sistema modal no *estilo antigo* não permite o emprego do termo *tonalidades*, mas sim de *transposições* para as novas armaduras de clave e os novos acordes obtidos na conversão da música em *claves altas* para os sistemas de *claves baixas* ou *claves modernas*.

Nos manuscritos repertoriados existem exceções às normas acima descritas para os sistemas de claves, decorrentes de outras convenções assimiladas no Brasil ou mesmo de confusões na tentativa de conversão da música em *claves altas* para *claves baixas*. No *Passio... Matthæum* (Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos) a três vozes de [102] MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un], por exemplo, foi aplicada *clave baixa* em B e *claves altas* em A e T, mas com a utilização, em T, da clave que seria própria de S (exemplo 49), fato observado em cinco outras UMPs, a maioria Paixões da Semana Santa (quadro 12). Para a conversão dessas claves em *claves modernas* é necessário, portanto, transpor A uma quarta justa abaixo e T uma quarta e uma oitava justa abaixo, com a aplicação do Fá # na armadura (exemplo 50).

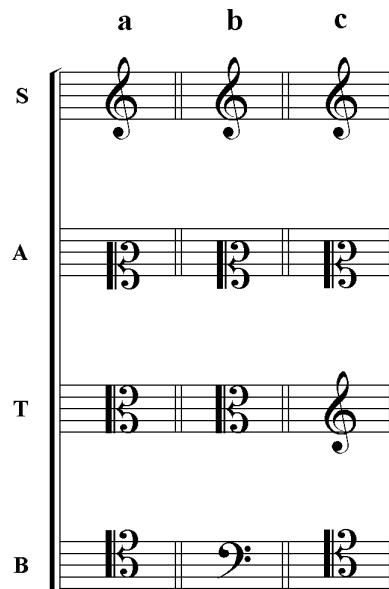
Quadro 12. Unidades musicais permutáveis copiadas em *claves altas*, mas com clave de Sol na segunda linha para o Tenor.

Conjuntos	Função litúrgica
[085] **MMM BC SS-01 [M-1 (I) C-2]**	Turbas da Paixão de Domingo de Ramos
[103/086] **MMM BC SS-06 [M-1 (C/D) C-Un]**	Proêmio e Turbas da Paixão de Domingo de Ramos
[094] **MMM BL SS-10 [M-1 (A) C-1]**	Proêmio da Paixão de Sexta-feira Santa
[102] **MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un]**	Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos
[095/068] **MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (B/C) C-1]**	Proêmio e Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa
[134] **MMM MA SS-21 [V-1 (B) C-Un]**	4º Tracto, na Procissão da Água Batismal do Sábado Santo

Exemplo 49. ANÔNIMO. *Passio... Matthæum* (Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos), de [102] MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un], c. 1-10. Transcrição paleográfica.

Exemplo 50. ANÔNIMO. *Passio... Matthæum* (Proêmio da Paixão de Domingo de Ramos), de [102] MMM MA SS-05 [M-2 (A) C-Un], c. 1-10. Transcrição em notação e claves modernas, com utilização da transposição Fá # .

Caso excepcional foi a utilização de *claves altas* nas partes vocais e *baixa* no baixo instrumental, mas com o emprego da clave de Dó na primeira linha em T, nas Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo de [134] MMM MA SS-21 [V-2 (B) C-Un]. Também excepcional foi o uso de *claves baixas* nas partes vocais, com o emprego da clave de Dó na primeira linha em T, nas Lições e Procissão da Água Batismal da Vigília Pascal do Sábado Santo de [134] MIOP/CP-CCL 159 (B) [C-Un]. As variações mais freqüentes no sistema de *claves altas* detectadas em manuscritos de acervos paulistas e mineiros, em relação ao sistema descrito por Thomas Morley em 1597, podem ser observadas no exemplo 51.

Exemplo 51. Principais variantes no sistema de *claves altas*: a) sistema descrito por THOMAS MORLEY, em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597); b) utilização da clave de Fá na quarta linha em B; c) utilização da clave de Sol na segunda linha em T.

As variantes nos sistemas de *claves altas* e *baixas* e as imprecisões em sua aplicação foram, de fato, mais freqüentes nas Paixões da Semana Santa e, por essa razão, serão examinadas em detalhes no item 3.2.5.5. Esse fenômeno sugere que, em São Paulo e Minas Gerais, circulou boa quantidade de manuscritos nos quais foram empregadas as *claves altas* e que, em virtude de seu progressivo desuso, os copistas empenharam-se como puderam para sua conversão em *claves baixas* ou *claves modernas*, nem sempre obtendo resultados totalmente coerentes.

Pode-se deduzir, portanto, que os manuscritos de acervos paulistas e mineiros, nos quais são observadas uma ou mais *claves altas*, resultaram de cópias de obras (especialmente Paixões) que remontam a um período (possivelmente anterior ao século XVIII) no qual esse sistema ainda era usual. À exceção das Paixões, as unidades musicais permutáveis nas quais as *claves altas* foram utilizadas são as seguintes:

- **ANÔNIMO. *Pueri Hebræorum* [Antífona da Distribuição dos Ramos no Domingo de Ramos]**

[116] TA-CP [MSP (B) C-Un] - "*P.ª o destribuir. dos Ramos.*" Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XVII ou início do séc. XVIII]: partes de SAT, bx

- **ANÔNIMO. *Improperium exspectavit*** [**Ofertório da Missa de Domingo de Ramos**]

[183] MMM BC SS-06 [M-2 (B) C-Un] - "*Gradual, e Offertorio / P.ª / Domingo de Ramos / Para o uzo de / Leonardo de Mello*". Cópia de Leonardo de Mello, sem local, [início do séc. XIX]: partes de T, bx [somente T em *clave alta*]

- **ANÔNIMO. *Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ*** [**Primeira Lição das Matinas de Quinta-feira Santa**]

[061] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (B) C-Un - f. 07-08] - "*Altus a4*". Sem indicação de copista, sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: partes de A

- **ANÔNIMO. *In Monte Oliveti*** [**Responsórios (9) das Matinas de Quinta-feira Santa**]

[059] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (C) C-Un - f. 07-08] - "*Altus a4*". Sem indicação de copista, sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: parte de A

- [**MANUEL CARDOSO**]. ***Ex tractatu Sancti Augustini... Exaudi, Deus*** [**Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa**]

[037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3 C-Un - f. 09-12] - "*Ex tratactu Sancti Augustini / De / Angelo Prado xavier*" [ou *"Ang. do Prado xavier*"]. Cópia de Ângelo Xavier do Prado, sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: partes de SATB

- **ANÔNIMO. *Domine, audivi... / Eripe me, Domine...*** [**Primeiro e segundo Tractos da Missa de Sexta-feira Santa**]

[028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-1 - f. 13] - "*Tiple a4. Profecias de Sexta fr.ª da-paixam 1.ª Profecia*". Cópia de [Faustino Xavier do Prado?, Mogi das Cruzes?, 2º quartel do séc. XVIII]: parte de S
[028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-2 - f. 14] - "*Altus a 4. Para as Profecias de Sexta fr.ª da Paixam 1.ª profecia*". Cópia de [Faustino Xavier do Prado?, Mogi das Cruzes?, 2º quartel do séc. XVIII]: parte de A
[028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-3 - f. 15-16] - "*Tractos para as profecias de Sexta fr.ª da Payxam. / De Faust.º do Prado x.e[r]*". Cópia: Faustino Xavier do Prado, [Mogi das Cruzes?, 2º quartel do séc. XVIII]: partes de TB
[028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-4 - f. 17-21] - "*Tractos para Sesta Fr.ª Santa a 4 / Douzo / De / Thimoteo Leme / Ant Ant / Tractos para sexta Fr.ª santa a 4 / do uzo / Thenotio L*[...]". Cópia de Timóteo Leme [do Prado], sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: partes de TB
[028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-4 - f. 17-21] - "*Tractos para Sesta Fr.ª Santa a 4 / Douzo / De / Thimoteo Leme / Ant Ant / Tractos para sexta Fr.ª santa a 4 / do uzo / Thenotio L*[...]". Cópia de Timóteo Leme [do Prado], sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: partes de TB

- **ANÔNIMO. *Heu! Heu! Domine!*** [**Estribilho da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa**]

[050] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (D) C-4 - f. 17-21] - "*Tractos para Sesta Fr.ª Santa a 4 / Douzo / De / Thimoteo Leme / Ant Ant / Tractos para sexta Fr.ª santa a 4 / do uzo / Thenotio L*[...]". Cópia de Timóteo Leme [do Prado], sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: partes de TB

- **ANÔNIMO. *Pupilli facti sumus* [Versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa]**

[123] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (E) C-4 - f. 17-21] - Idem

- **[GINÉS DE MORATA]. [*Æstimatus sum*] *cum descendentibus* [Segunda parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa]**

[009] MIOP/CP-CCL 298 (D) [C-Un] - "*Populemeus a Quatro vozes e- / cum descendentibus in- / Lacum / Para Sesta feira da Paixaõ. / Fran.co Gomes da Rocha*". Cópia de Francisco Gomes da Rocha [?], sem local, [final do séc. XVIII]: partes de S^1S^2AT

- **ANÔNIMO. *Cantemus Domino... / Vinea facta... / Attende cælum...* [Primeiro, segundo e terceiro Tractos, nas Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo]**

[015] TA-CP [MSP (V) C-Un] - "*Tratus. p.a Sabb.do Sancto.*" Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XVII ou início do séc. XVIII]: partes de SAT, bx

- **ANÔNIMO. *Alleluia* [Próprio da Missa da Vigília Pascal de Sábado Santo]**

[002] TA-CP [MSP (W) C-Un] - Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XVII ou início do séc. XVIII]: partes de SAT, bx

- **ANÔNIMO. *Sicut cervus desiderat* [Quarto Tracto, na Procissão da Água Batismal da Vigília Pascal]**

[134] MIOP/CP-CCL 159 (B) [C-Un] - Cópia de Miguel Eugênio Monteiro de Barros, sem local, 25/03/1853: partes de SAT
[134] MMM MA SS-21 [V-2 (B) C-Un] - "*Tratos de Sabado Santo a4. / Leonardo de Mello*". Cópia de Leonardo de Mello, sem local, [final do séc. XVIII]: partes de SATB, bx
[134] SMEI 050 (B) [C-Un] - "*Tiple. Sabbado Santo.*" Sem indicação de copista, sem local, [início do séc. XX]: partes de SATB

- **ANÔNIMO. *Regina Cæli lætare* [Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal]**

[126] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6 C-Un - f. 23-24] - "*Tiple a4*". Sem indicação de copista, sem local, [2º quartel do séc. XVIII]: partes de ST

2.6.6. Sistemas de notação musical

2.6.6.1. Tipos

Três sistemas de notação foram observados nos manuscritos repertoriados: 1) a *notação proporcional* ou *mensural*; 2) a *notação moderna com arcaísmos*; 3) a *notação moderna*. É importante ressaltar que a *notação moderna* não foi utilizada somente no *estilo moderno*: composições em *estilo antigo* foram copiadas nos três tipos de notação, mas obras em *estilo moderno* foram encontradas somente em cópias dos tipos 2 e 3.

O terceiro sistema corresponde ao que começou a ser aplicado na música tonal do século XVII e que se mantém em uso até o presente, caracterizando-se, entre outros fatores, pela divisão sempre binária dos valores rítmicos, pelo uso de barras de compasso e pelo emprego de ligaduras de valor sob a forma de notas unidas por arcos. Devido à vigência da *notação moderna*, esta não será analisada no presente trabalho, mas apenas utilizada para a melhor compreensão dos sistemas precedentes.

A *notação proporcional* ou *mensural* surgiu no século XIV e recebeu contínuas modificações até o final do século XVII, quando começou a entrar em desuso. Entre outras características desse sistema estão a possibilidade de divisão tanto binária quanto ternária de alguns dos valores (divisão essa indicada pelo *sinal de proporção* ou de *mensura*), a inexistência de barras de compasso e a indicação de ligaduras de valor por meio de figuras justapostas ou fundidas.

A *notação moderna com arcaísmos*, finalmente, foi um sistema de transição entre o *proporcional* e o *moderno*, sendo usado principalmente nas composições em *estilo antigo*, entre fins do século XVII e inícios do século XVIII, para evitar as dificuldades de leitura da *notação proporcional*. Entre suas características básicas estão o emprego de barras de compasso, mas com a manutenção dos sinais de mensura e das ligaduras sob a forma de figuras justapostas ou fundidas.

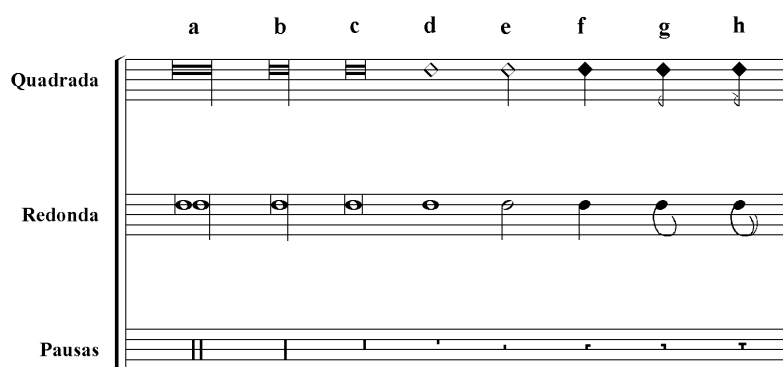
O sistema ou notação *proporcional* pode ser compreendido pelo estudo de tratados teóricos-musicais europeus dos séculos XVI a XVIII, mas para a investigação de suas particularidades no Brasil e demais países da América Latina, é importante consultar fontes ibéricas. Para este trabalho, foram selecionadas três obras significativas, impressas em Lisboa (Portugal) nesse período: 1) o *Tractado de canto mensurable* (1535) de Mateus de Aranda;[316] 2) a *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (1626), de Antônio Fernandez;[317] 3) a *Arte minima* (1685, 1704 e 1724) de Manuel Nunes da Silva.[318] Não serão examinados, aqui, todos os elementos da *notação proporcional*, mas apenas as particularidades que se manifestam nos documentos musicais repertoriados em acervos paulistas e mineiros.

[316] ARANDA, Mateus de. **Tractado de canto mensurable**: edição facsimilada; com introdução e notas do Cónego José Augusto Alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. 92 p., 36 f. não num.
[317] FERNANDEZ, Antonio. **Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica dividas harmonicamente** [...].Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626. 3 f. não num., 125 f. num.
[318] SILVA, Manuel Nunes da. **Arte minima que com semibreve prolac,am tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica** [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. 6 f. não num., 44, 52, 136 p.

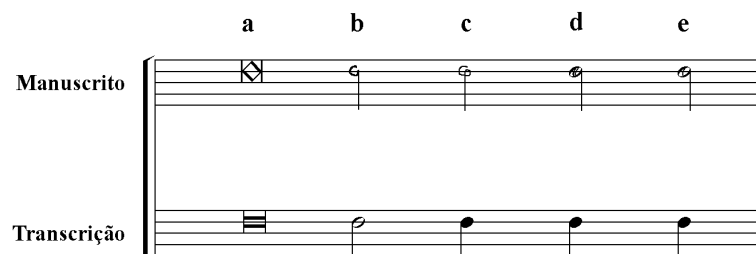
A *notação moderna com arcaísmos* teve um caráter mais prático e foi abordada com menor frequëncia em tratados desse tipo. A fonte utilizada para o estudo de tal notação foi o *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776), de Luís Álvares Pinto, manuscrito inédito da coleção particular de D. Pedro de Orleans e Bragança (Petrópolis - RJ).

2.6.6.2. Notação proporcional ou mensural

Mateus de Aranda, Antônio Fernandez e Manuel Nunes da Silva indicam a existência, no sistema *proporcional*, de oito figuras musicais e suas correspondentes pausas (ou *figuras de calar*).[319] Essas figuras, entretanto, aparecem em manuscritos musicais dos séculos XVI a XVIII sob duas grafias diferentes, conhecidas como *notação quadrada* e *notação redonda* (exemplo 52).

Exemplo 52. Figuras e pausas utilizadas na *notação proporcional* ou *mensural*, nas versões *quadrada* e *redonda*: a) máxima; b) longa; c) breve; d) semibreve; e) mínima; f) semínima; g) colcheia; h) semicolcheia.

Os manuscritos em *notação proporcional* repertoriados nem sempre apresentam uma grafia regular, verificando-se variantes na forma das figuras e procedimentos que visavam a economia de tempo (e mesmo de tinta), como preencher a cabeça de semínimas e figuras de menor valor com apenas um ou dois riscos. Na maioria dos casos, a haste era aplicada à direita da cabeça, estivesse a nota acima ou abaixo da linha central do pentagrama (exemplo 53).

[319] Os nomes são os mesmos que se empregam atualmente, embora exista uma certa variação nessa nomenclatura entre os tratadistas: *máxima*, *longa*, *breve*, *semibreve*, *mínima*, *semínima*, *colcheia* e *semicolcheia*.

Exemplo 53. Grafia manuscrita de algumas figuras da *notação proporcional* ou da *notação moderna com arcaísmos* em manuscritos repertoriados: a) breve no *Bajulans* de [010] OLS, sem cód. - VI (A) [C-Un]; b) mínima no *Ex Tractatu Sancti Augustini* de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3 C-Un - f. 09-12]; c) semínima no *Ex Tractatu Sancti Augustini* (idem); d) semínima com a cabeça preenchida por dois riscos, em vários conjuntos do GMC; e) semínima com a cabeça preenchida por um risco, em vários conjuntos do GMC.

Para definir a relação entre essas figuras, os teóricos utilizaram os conceitos de *modo* (maior e menor), *tempo* e *prolação*, que indicavam a possibilidade de divisão binária (*imperfeita*) ou ternária (*perfeita*) de algumas, enquanto as demais possuíam divisão sempre binária. De acordo com Antonio Fernandez, "[...] *o modo maior é a máxima, e o modo menor é a longa, e o tempo é o breve e a prolação é o semibreve, e em toda a música se canta com estas figuras, e se dividem as perfeitas das imperfeitas* [...]".[320] Assim sendo, a máxima, a longa, a breve e a semibreve poderiam ser divididas ora em duas, ora em três figuras de menor valor (quadro 13):

Quadro 13. Divisão das figuras, na *notação proporcional*.

Figuras	Categoria		Divisão
Máxima	Modo maior	perfeito	binária
		imperfeito	ternária
Longa	Modo menor	perfeito	binária
		imperfeito	ternária
Breve	Tempo	perfeito	binária
		imperfeito	ternária
Semibreve	Prolação	perfeita	binária
		imperfeita	ternária
Mínima		perfeita	binária
Semínima		perfeita	binária
Colcheia		perfeita	binária
Semicolcheia		perfeita	-

Além da divisão, a noção de *compasso* (português) ou *tactus* (latim) ocupa uma posição central na *notação proporcional*. O compasso, a unidade básica de medida (que tem a função de orientar a distribuição das figuras), pode conter dois ou três tempos.[321]

[320] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit. cap. XXXI, p. 22v.
[321] Não confundir o *tempo* do compasso com o *tempo* que define a proporção da breve.

A marcação desses compassos, pelos mestres de capela ou diretores de grupos vocais, era realizada por movimentos ascendentes e descendentes de uma das mãos, nos quais distinguiam-se golpes, denominados pelos teóricos portugueses *descansos*, termo eqüivalente ao moderno conceito de *tempo*. De acordo com Antônio Fernandez, no compasso binário a duração dos dois *descansos* era a mesma, mas no compasso ternário o *descanso* superior possuía o dobro da duração do inferior:[322]

> "*O compasso consta de dois descansos, e dois movimentos, e sempre começará o primeiro descanso no dar do compasso, e o segundo descanso no levantar do compasso, e os movimentos correremos depressa, assim levantando o compasso, como abaixando, porque entre descanso e descanso, vai um movimento, e em cada descanso nos deteremos a quantidade de meio compasso. E quando se cantar de número ternário, o compasso será no primeiro descanso os dois terços do compasso, e no segundo descanso um terço, e cairá depressa detendo-se pouco neste derradeiro, para dar princípio ao outro compasso*"

O símbolo que indica a relação das figuras entre si e sua relação com o compasso é o *sinal de proporção* ou *sinal de mensura*. Esses sinais determinam quais das figuras são binárias ou ternárias e qual figura é a unidade de compasso (aquela que corresponde a um compasso completo).[323] De acordo com os tratados teóricos dos séculos XVI a XVIII, os *sinais de proporção* na música prática eram constituídos por seis elementos, com os seguintes significados:

Círculo - Tempo perfeito (Breve ternária)
Semicírculo - Tempo imperfeito (Breve binária)
Semicírculo invertido - Modo imperfeito (Longa binária)
Ponto - Prolação perfeita (Semibreve ternária)
Vírgula ou *risca* - Diminuição (os valores das figuras são reduzidos à metade)
Números - alteração de fatores determinados pelos sinais acima

Mateus de Aranda, Antônio Fernandez e Manuel Nunes da Silva esclareceram o significado de dezenove *sinais de proporção*, que foram reunidos e reorganizados no quadro 14. Para simplificar a compreensão de tais proporções, foram aplicados, nesse

---

[322] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit. cap. XXI, f. 11v.
[323] Em períodos anteriores ao século XVI eram usados certos *sinais de proporção* que, a partir dessa época, foram desaparecendo da música prática, mas continuaram a ser descritos em tratados teórico-musicais, como: *pausas de Longa ocupando duas linhas*, duas delas indicando o modo menor imperfeito (Longa ternária) e três o modo maior imperfeito (Máxima ternária); *pausas de Longa ocupando quatro linhas*, duas delas indicando o modo menor perfeito (Longa binária) e três o modo maior perfeito (Máxima binária).

quadro, o valor temporal de cada figura em relação à unidade de compasso.[324] A figura que corresponde a um compasso recebeu o número 1 quando este é binário e 1 ½ quando este é ternário, haja vista que essa figura possui dois *descansos* no compasso binário e três no compasso ternário. Foram acrescentadas, ainda, duas indicações utilizadas somente por Antonio Fernandez: "*p*" para figura *perfeita* (divisão ternária) e "*pu*" para figura *perfeita por uso*, ou seja, para a divisão que é ternária por definição, mas que não encontra explicação totalmente lógica nos números que caracterizam o sinal.

[324] A idéia de simplificar a indicação das proporções para cada um dos sinais surgiu na pesquisa de Iniciação Científica do orientando Fernando Pereira Binder, para o programa CNPq/PIBIC/UNESP 1996/1997 no Instituto de Artes da UNESP, com o título "Particularidades da grafia musical luso-brasileira (1530-1850)".

Quadro 14. Divisão das figuras, sinais de mensura e unidades de compasso na *notação proporcional*, de acordo com: **A** - MATEUS DE ARANDA. *Tractado de canto mensurable* (Lisboa, 1535); **F** - ANTONIO FERNANDEZ. *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham...* (Lisboa, 1626); **S** - MANUEL NUNES DA SILVA. *Arte minima* (Lisboa, 1685, 1704 e 1724). Considerar: **MM** - Modo maior; **Mm** - Modo menor; **T** - Tempo; **P** - Prolação; **Ma** - Máxima; **Lo** - Longa; **Br** - Breve; **Sb** - Semibreve; **Mi** - Mínima; **Sm** - Semínima; **Co** - Colcheia; **Sc** - Semicolcheia; **1** - compasso binário completo; **1 ½** - compasso ternário completo; **p** - figura perfeita; **pu** - figura perfeita "por uso".

Autores	**Sinais**	**MM**	**Mm**	**T**	**P**	**Figuras de divisão sempre binária**			
		Ma	**Lo**	**Br**	**Sb**	**Mi**	**Sm**	**Co**	**Sc**
F	Ↄ	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
F	Ↄ⃒	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64
AFS	C	8	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16
AFS	¢	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
AFS	Ͼ	24	12	6	3 **p**	**1**	1/2	1/4	1/8
AFS	Ͼ⃒	12	6	3	**1½ pu**	1/2	1/4	1/8	1/16
FS	$Ͼ^{3}_{1}$	8	4	2	**1 p**	1/3	1/6	1/12	1/24
AF	C^{3}_{2}	8	4	2	**1 pu**	1/3	1/4	1/12	1/24
F	C^{2}_{1}	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
AFS	O	12	6	3 **p**	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16
AFS	Φ	6	3	**1 ½ pu**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
AFS	⊙	36	18	9 **p**	3 **p**	**1**	1/2	1/4	1/8
AFS	⊙⃒	18	9	4 ½ **p**	**1 ½ pu**	1/2	1/4	1/8	1/16
AF	$¢^{3}_{2}$	4	2	**1 pu**	1/3	1/6	1/12	1/24	1/48
AFS	$Φ^{3}_{2}$	4	2	**1 p**	1/3	1/6	1/6	1/24	1/48
F	O^{3}_{1}	6 **p**	2	**1 p**	1/3	1/6	1/12	1/24	1/48
F	O^{2}_{1}	6	3 **p**	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
F	$⊙^{3}_{1}$	18	6	3 **p**	**1 p**	1/3	1/4	1/12	1/24
F	$⊙^{2}_{1}$	12	6 **p**	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16

Nos manuscritos musicais repertoriados foram constatadas somente três proporções: ¢, C, e C3 (esta referida pelos teóricos portugueses como uma indicação "por uso" de C_2^3), sendo, no entanto, raros o ¢ e o C3. Essas três proporções foram designadas com vários nomes por Antonio Fernandez e Manuel Nunes da Silva (quadro 15), mas os nomes de uso mais prático - e, por essa razão, adotados neste trabalho - são: *tempo imperfeito de permeio* para ¢, *compassinho* para C e *proporção sesquiáltera* para C_2^3 .

Quadro 15. Nomes das proporções ¢, C e C_2^3 , de acordo com: **F** - ANTONIO FERNANDEZ. *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (Lisboa, 1626); **S** - MANUEL NUNES DA SILVA. *Arte minima* (Lisboa, 1685, 1704 e 1724).

Sinal	Autor / Nome
¢	**F** - proporção dupla de maior desigualdade, com tempo imperfeito e prolação imperfeita **FS - tempo imperfeito de permeio**
C	**S** - tempo imperfeito **F** - proporção dupla, com tempo imperfeito e prolação imperfeita **F - compassinho**
C_2^3	**F** - modo imperfeito e prolação perfeita "por uso" **F - proporção sesquiáltera**

O significado do *compassinho* e do *tempo imperfeito de permeio* é muito claro: em ambos, todas as figuras são imperfeitas, ou seja, possuem divisão binária, mas em ¢ a unidade de compasso é a breve, enquanto em C a unidade de compasso é a semibreve (Antônio Fernandez diz: "*entra um semibreve em um compasso*").[325] Os compassos, nas duas proporções, possuem dois tempos ou *descansos*, como podemos observar no quadro 16.

[325] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit., "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. IV, f. 102v.

Quadro 16. Figuras e tempos (*descansos*) de compasso, no *compassinho* e no *tempo imperfeito de permeio*. As setas indicam o primeiro tempo ou descanso inferior (↓) e o segundo tempo ou descanso superior (↑) de cada compasso.

Nomes	Sinais	Descansos			
		↓	↑	↓	↑
Tempo imperfeito de permeio	¢	𝅜		𝅜	
		◇	◇	◇	◇
Compassinho	C	◇		◇	
		𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥

Assim sendo, as obras copiadas nas proporções ¢ e C, quando transcritas em notação moderna, devem utilizar, respectivamente, as fórmulas de compasso 2 (dois tempos por compasso, cada um deles ocupado por uma semibreve) e 2 (dois tempos por compasso, cada um deles ocupado por uma mínima) e não 2 e 2 , como se poderia imaginar pela associação desses sinais de mensura com as modernas fórmulas de compasso X e C. No *Pueri hebræorum portantes* (Antífona da Distribuição dos Ramos) de [116] TA-AAC [MSP (B) C-Un] (exemplo 54), a proporção C foi transcrita com a fórmula de compasso 2 e, devido à utilização de *claves altas*, transposta uma quarta justa abaixo (exemplo 55).

Exemplo 54. ANÔNIMO. *Pueri hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos) de [116] TA-AAC [MSP (B) C-Un]. Transcrição paleográfica da primeira seção (c. 1-12).

Exemplo 55. ANÔNIMO. *Pueri hebrœorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos) de [116] TA-AAC [MSP (B) C-Un]. Transcrição em notação e claves modernas dos c. 1-8, com utilização da transposição Si V .

A proporção $C\frac{3}{2}$ indica a semibreve ternária e essa mesma figura como unidade de compasso, com dois tempos ou *descansos*, como podemos observar no quadro 17. Deve-se utilizar, em sua transcrição para notação moderna, a fórmula de compasso $\frac{3}{2}$, ou seja, três tempos por compasso, cada um deles ocupado por uma mínima (exemplo 56).

Quadro 17. Figuras e tempos (*descansos*) de compasso, na *proporção sesquiáltera*. As setas indicam descanso inferior (↓) dos compassos, equivalente ao primeiro tempo do compasso e o descanso superior (↑), equivalente aos dois tempos seguintes.

Nome	Sinal	Descansos
		↓ ↑ ↓ ↑
Proporção sesquiáltera	C^3_2	◇ ◇ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Exemplo 56. Proporções encontradas em manuscritos de acervos paulistas e mineiros em *notação proporcional* (NP) e respectiva transcrição em *notação moderna* (NM): a) *tempo imperfeito de permeio*; b) *compassinho*; c) *proporção sesquiáltera*.

Nos manuscritos repertoriados em acervos paulistas e mineiros, a *proporção sesquiáltera* aparece designada pelo sinal C3.[326] Antônio Fernandez informa que a proporção C3 não poderia ser explicada teoricamente, sendo "*mau uso que anda introduzido*", pois somente o C$\frac{3}{2}$ seria a forma correta para indicar a *proporção sesquiáltera*. Por essa razão, o C3 foi designado como *proporção sesquiáltera por uso*:[327]

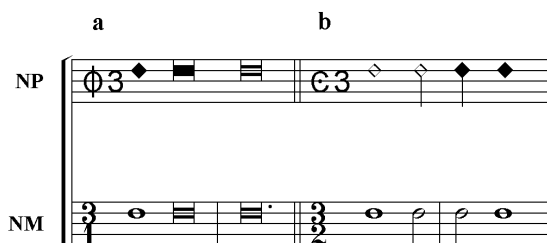
> "[...] *E quanto ao tempo imperfeito, assim* C, *não pode haver proporção sesquiáltera, salvo em figuras de nota negra, que estas, em si, fazem a proporção, porque de três meios, que são três mínimas ao compasso, não se faz sesquiáltera, senão de três compassos inteiros contra dois inteiros, e isto é mau uso que anda introduzido, porque neste tempo não há figura perfeita para haver número ternário: mas, contudo, se diante deste tempo se assinar o 3 com o 2 debaixo (ainda que seja por uso), assim* C$\frac{3}{2}$, *sem dúvida, é sesquiáltera pelos números, porque são 3 contra 2 e a sesquiáltera neste tempo é somente nas figuras de nota negra sem número ternário diante do tempo, porque elas de sua natureza são de sesquiáltera.*"

Na *proporção sesquiáltera* são utilizados dois tipos de figuras musicais diferentes daquelas descritas no exemplo 56: as notas negras (também denominadas *color*) e as semínimas brancas com haste, que Antônio Fernandez denomina *colcheias brancas*, informando que estas "[...] *são como semínimas no tempo onde estão postas.*"[328] As figuras negras, por sua vez, seriam quase sempre ternárias em sua forma original, em qualquer proporção, mas tornam-se binárias após receberem a cor negra (as letras entre colchetes correspondem às notas do exemplo 57):[329]

> "[...] *E, mudado isto a figuras menores desta maneira* [a] *e quando se achem desta maneira* [b] *é que toda a figura perfeita que não entrar dando o compasso nela, não pode ser branca a tal figura, senão negra, porque é imperfeita; e a figura antes dela também negra para demonstrar o número ternário e para se ver que a tal figura é imperfeita, as quais se não fazem negras por respeito de perderem de suas valias, senão por evitar o que já tenho dito, que elas todas poderão ser brancas: logo, falso é dizerem que perderá de suas valias, que nem no ternário*

[326] As cópias que utilizam a proporção C3 são: *Cantemus Domino* (Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo) de TA-AAC [MSP (V) C-Un], *Alleluia* (Missa da Vigília Pascal de Sábado Santo) de TA-AAC [MSP (W) C-Un], *Alleluia* (Vésperas do Sábado Santo) TA-AAC [MSP (X) C-Un], *Regina Cæli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) de 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6] e *Kyrie eleison* (Ladainha de Sábado Santo?) 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7].
[327] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit., "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. XIII, f. 107v-108r.
[328] Idem. Ibidem. "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. LVII, f. 36v.
[329] Idem. Ibidem. "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. XXX (Das figuras de notta negra), f. 19r.

perdem a terceira parte, nem no binário perdem a quarta parte como o tenho provado. [...]"

Exemplo 57. Notas negras nas proporções Φ3 e C3, de acordo com Antonio Fernandez, na *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (Lisboa, 1626) e respectiva transcrição em notação moderna.

Com base nas informações de Antonio Fernandez, é possível explicar o significado e propor uma transcrição em notação moderna das figuras características da *proporção sesquiáltera por uso* encontrada nos documentos musicais repertoriados, que sempre empregam a notação redonda (exemplo 58):

a) Os grupos de três mínimas, quando a primeira delas ocupa o primeiro tempo de um compasso, correspondem a três mínimas na notação moderna;
b/c) A mínima branca com haste (*colcheia branca* para Antonio Fernandez), depois de mínima pontuada e em qualquer tempo do compasso, é assim grafada para não ser confundida com a mínima negra, correspondendo a uma semínima na notação moderna;
d) Os grupos de mínimas brancas com haste, em quaisquer tempos do compasso, correspondem a semínimas na notação moderna;
e) A semibreve aplicada ao primeiro tempo do compasso é binária quando seguida por mínima;
f) O grupo constituído por uma mínima no primeiro tempo, seguida de uma semibreve binária para o segundo e terceiro tempos é grafado com notas negras, para que nenhuma delas seja associada a grupos anteriores ou posteriores com outro significado;
g) Semibreves negras, isoladas ou em grupo, são sempre binárias;
h) Semibreves brancas, isoladas ao final da frase, ou em grupo, em qualquer momento da composição, são sempre ternárias quando a primeira delas é aplicada ao primeiro tempo do compasso.

Exemplo 58. Figuras rítmicas características da *proporção sesquiáltera por uso* (**PS**) e sua correspondência em notação moderna (**NM**): a) três mínimas; b) mínima, mínima pontuada, semínima branca com haste; c) mínima pontuada, semínima branca com haste, mínima; d) seis semínimas brancas com haste; e) semibreve binária, mínima; f) mínima, semibreve negra (binária); g) três semibreves negras (binárias); h) semibreve ternária.

Uma vez compreendido o significado das figuras empregadas na *proporção sesquiáltera por uso*, é possível transcrever com precisão, em notação moderna, exemplos como o *Regina Cœli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) de [126] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6 C-Un]. Dessa composição estão disponíveis apenas as partes de S e T, em *claves altas* (exemplo 59), em cuja primeira seção foram utilizadas todas as figuras anteriormente descritas. A transcrição para notação moderna (com transposição para o intervalo de quinta justa abaixo) permite, inclusive, apresentar uma restauração das partes faltantes (exemplo 60):

Exemplo 59. ANÔNIMO. *Regina Cœli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) de [126] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6 C-Un]. Transcrição paleográfica da primeira seção.

Exemplo 60. ANÔNIMO. *Regina Cœli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) de [126] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 6 C-Un]. Transcrição em notação e claves modernas da primeira seção, com restauração das partes faltantes e utilização da transposição Si β .

O último elemento da notação proporcional a ser esclarecido é a *ligadura*. De acordo com Manuel Nunes da Silva, as ligaduras eram usadas para indicar que a sílaba do texto era aplicada somente na primeira das notas ligadas: "*As figuras se ligam para ligar a letra, que é dizer uma só sílaba da letra por muitas figuras ligadas: esta ligadura se faz atando umas com outras, ou com uma risca por cima.*"[330] Tais ligaduras apresentam inúmeras formas, sendo grafadas pela junção de notas quadradas (em princípio, breves), mas com significados diferentes, dependendo de seu número, posição e emprego ou não da *plica*, sinal que corresponde à haste da nota, na notação moderna.

Para Manuel Nunes da Silva e Antonio Fernandez, as figuras ascendentes ligadas e sem *plica* representam breves, enquanto as figuras descendentes ligadas e sem *plica* representam longas quando forem duas. Quando estas figuras forem três ou mais, a primeira e última representam longas e as internas breves, existindo novas interpretações quando existir movimento ascendente e descendente nas ligaduras.

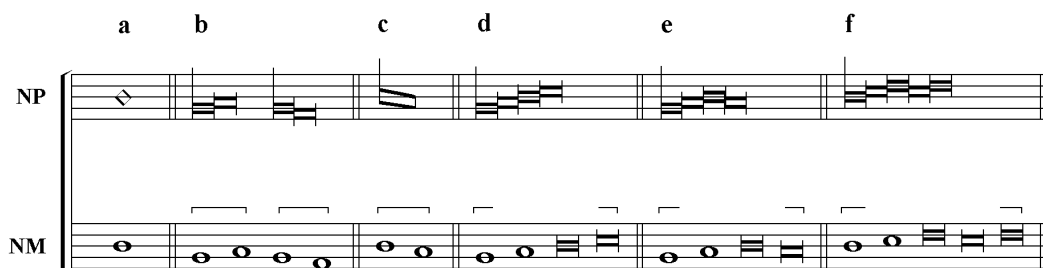
O único grupo de ligaduras encontrado em manuscritos de acervos paulistas e mineiros parece ser aquele cuja primeira figura possui plica à esquerda. Antonio Fernandez descreve esse caso no capítulo intitulado "Das diferenças de semibreves" (as letras entre colchetes correspondem às ligaduras transcritas no exemplo 61):[331]

> "*Semibreve é uma figura ovada redonda assim* [a]. *E toda a figura descendo ou subindo de pontos quadrados ou alfados e o primeiro ponto tiver plica à mão esquerda para cima, os primeiros dois são semibreves ligados assim* [b]. *E se for alfa tendo plica para cima à mão esquerda também é de semibreve assim* [c]. *E se forem mais de dois pontos quadrados subindo para cima, tendo o primeiro plica, os primeiros dois*

[330] SILVA, Manuel Nunes da. Op. cit., "Arte de canto de orgam", Regra X, p. 8-9.

[331] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit., "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. LVII (Das differenças de Semibreues), f. 36r-37v.

são semibreves e todos os mais breves [d]. *E se, subindo, o derradeiro ponto descer, esse será longo assim* [e]. *E se, descendo o penúltimo ponto, e o derradeiro tornar logo a subir, os primeiros dois são semibreves e todos os mais breves* [f].”

Exemplo 61. Ligaduras de semibreves na notação proporcional (NP), de acordo com a *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (1626) de Antônio Fernandes e sua transcrição em notação moderna (NM): a) semibreve simples; b) ligaduras de duas figuras quadradas, a primeira delas com plica ; c) *alfa* ou *ligadura alfada*; d) ligadura de quatro figuras quadradas, a primeira delas com plica; e) ligadura de quatro figuras quadradas, a primeira delas com plica; f) ligadura de cinco figuras quadradas, a primeira delas com plica.

As ligaduras encontradas em manuscritos de acervos paulistas e mineiros são sempre constituída de duas notas quadradas, quase todas sem plica. A análise dos documentos sugere que tais ligaduras possuem o significado de duas semibreves, como se pode observar nos c. 88-97 do *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3] (exemplo 62).

Exemplo 62. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3], c. 88-97. Transcrição paleográfica.

A ligadura que aparece no c. 88 de B possui plica e, sem dúvida, corresponde a duas semibreves. Apesar de as ligaduras das demais vozes, no mesmo compasso, não possuírem plica, a única correspondência possível também é a de duas semibreves (exemplo 63). A existência do ponto de aumento nas ligaduras do c. 88 em S, T e B e no c. 94 em A e T não deixa dúvidas de que seu significado é o de duas semibreves, interpretação que concorda com a transcrição deessa obra por José Augusto Alegria, com base na versão do *Livro de vários motetes*.[332] O caso mais complexo é o da ligadura do c. 95 de B: na versão do Grupo de Mogi das Cruzes existem duas notas negras, que sugerem a interpretação como semibreve e mínima em tercina (exemplo 63).

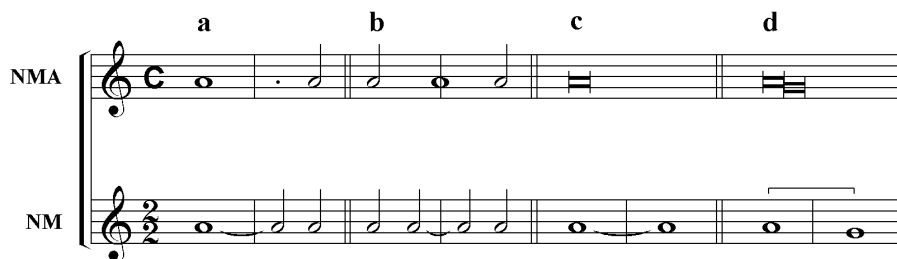
[332] CARDOSO, Manuel. **Livro de vários motetes**; transcrição e estudo de José Augusto alegria. Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, 1968 (Portugaliæ Musica, série A, v. 13), p. 88-92.

Exemplo 63. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3], c. 88-97. Transcrição em notação moderna, em transposição Si ν .

2.6.6.3. Notação moderna com arcaísmos

Esse tipo de notação resulta da *notação proporcional* com o emprego de barras de compasso ou da *notação moderna* com o emprego de alguns elementos típicos da *notação proporcional* (por essa razão denominados arcaísmos). O *Kyrie, eleison* (Ladainha do Sábado Santo?), de [187] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7 C-Un], é um típico exemplo de notação proporcional (em *proporção sesquiáltera por uso*), com utilização de algumas barras de compasso, para orientar a execução das hemíolas (exemplo 64), mas a quase totalidade dos casos aqui estudados representa um tipo intermediário de notação, entre a proporcional e a moderna, cujos arcaísmos podem ser observados no exemplo 65.

Exemplo 64. ANÔNIMO. *Kyrie, eleison* (Ladainha do Sábado Santo?) de [187] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7 C-Un], parte de "*Rabeca*", c. 1-10, em notação proporcional com algumas barras de compasso (NP) e transcrição em notação moderna (NM).

Exemplo 65. Figuras originárias da notação proporcional, encontradas na *notação moderna com arcaísmos* (NMA) em *compassinho* e respectiva transcrição em *notação moderna* (NM): a) ponto de aumentação após a barra de compasso; b) semibreve sobre a barra de compasso; c) breve ocupando um compasso; d) ligadura de semibreves.

A notação moderna com arcaísmos, tal como aparece nos manuscritos musicais repertoriados, não foi descrita nos tratados teóricos-musicais consultados, provavelmente devido ao seu caráter prático. Um dos arcaísmos na notação moderna, entretanto, foi citado no *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776) de Luís Álvares Pinto,[333] o qual descreve a livre utilização de semibreves, mínimas e semínimas na barra de compasso, como um tipo de ligadura análoga à descrita na letra **b** do exemplo 61.

Exemplo típico de notação moderna com arcaísmos é o do *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos) de [010] OLS sem cód. - VI (A) (exemplo 66) Esse manuscrito possui, nos c. 29-31, ligaduras de duas notas quadradas sem plica em todas as vozes, cujo significado é o de duas semibreves, assim como foi observado no *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3] (exemplos 62 e 63). Essa interpretação é corroborada pela existência de duas breves em B, nos mesmos compassos, assim grafadas por não existir a necessidade de ligaduras de texto em partes instrumentais.

Tais arcaísmos, em algumas transcrições desse *Bajulans*, e em gravações delas decorrentes,[334] não têm sido corretamente observados: as ligaduras de semibreves dos c. 29-31 geralmente são interpretadas como duas breves, obtendo-se uma versão de trinta e cinco compassos, com incoerências harmônicas e melódicas nos sete últimos (exemplo

[333] PINTO, Luís Álvares. *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776), estampa 5, n. 11-13. Manuscrito da coleção particular de D. Pedro de Orleans e Bragança (Petrópolis - RJ).
[334] Cf., por exemplo: OLIVEIRA, Manuel Dias de. **Sacred Music from 18th Century Brazil - vol II: Manuel Dias de Oliveira** (CD). Ensemble Turicum. Luiz Alves da Silva, regente. Thun: Claves Records, 50-9610, 1997. Faixa 22.

67).[335] A transcrição correta resulta em uma versão de trinta e três compassos, sem as citadas incoerências, como se pode observar no exemplo 68.

Exemplo 66. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de [010] OLS sem cód. - VI (A), c. 26-33. Superposição das partes, com a notação original. Observar as ligaduras de semibreves nos c. 29-31.

Exemplo 67. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de [010] OLS sem cód. - VI (A), c. 26-33(35). Transcrição incorreta das ligaduras de semibreves dos c. 29-31, transformadas em dois pares de semibreves ligadas, com duplicação da duração das notas Dó³ (c. 30-31) e Sol² (c. 32-33) de bx.

[335] Cf., por exemplo a transcrição impressa em: RICCIARDI, Rubens. Motetos Bajulans e Popule meus de Manuel Dias de Oliveira. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. Goiânia: Universidade Federal de Goiás / Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação / Escola de Música, 1997. p. 275-284.

Exemplo 68. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de [010] OLS sem cód. - VI (A), c. 26-33. Transcrição correta das ligaduras de semibreves dos c. 29-31 (indicadas por colchetes).

2.6.6.4. *Musica ficta*

Os manuscritos em notação proporcional ou mensural repertoriados preservam um sistema de alterações cromáticas, utilizado desde pelo menos o século XIV, mas que caiu em desuso juntamente com a notação proporcional. Nesse sistema, existem dois tipos de alterações em uma composição: 1) a *musica vera* (música verdadeira), que designa os acidentes grafados na armadura de clave; 2) a *musica ficta* (música falsa), que designa os acidentes não grafados, mas que deveriam ser deduzidos pelos cantores.[336]

Nicolas Routley estabeleceu as regras para a aplicação da *musica ficta*, pelo estudo em composições e obras teóricas do século XVI. De acordo com esse autor, existem cinco regras básicas, agrupadas em duas categorias: *causa necessitatis* (por necessidade) e *causa pulchritudinis* (por beleza). As regras foram baseadas no sistema medieval de *solmização* e podem ser resumidas da seguinte forma:[337]

---

[336] Cf.: BUCHNER, Alexandr. Musica Ficta. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 12, p. 802-815

[337] ROUTLEY, Nicolas. A practical guide to musica ficta. **Early Musica**, n. 59, p. 71-, fev. 1985.

Causa necessitatis

1. *Mi contra fa*. Uma das notas que compõe intervalos de quartas, quintas ou oitavas harmônicas deve ser alterada, caso o intervalo não seja justo.

2. *Fa super la*. De acordo com uma norma medieval, "*una nota super la semper est canendum fa*" (uma nota sobre lá sempre é cantada fá). Para se evitar o trítono melódico, a nota de uma escala que ultrapassar um hexacorde ascendente e depois retornar deverá ser bemolizada.

Causa pulchritudinis

3. *Consonâncias perfeitas devem ser atingidas pela consonância perfeita mais próxima*. Uma das notas da terça ou sexta harmônica, em cadências, deverá ser alterada, de modo a atingir cromaticamente a quinta ou oitava, por movimento direto ou contrário.

4. *Notas cadenciais*. As notas que descerem um grau e retornarem para um repouso, devem mover-se apenas por um semitom. Deve ser alterada a nota inferior (denominada *subsemitonium modi*), a não ser quando a voz do baixo se mover por um semitom.

5. *Terça de picardia*. Nos acordes cadenciais, a nota que formar uma terça menor ou décima menor com o baixo deverá ser alterada, de modo a resultar no intervalo maior.

Embora essas regras possam ser aplicadas a vários manuscritos de acervos paulistas e mineiros, esse assunto não será aqui explorado do ponto de vista técnico, preferindo-se abordar as razões de sua prática nos séculos XVIII e XIX.

A *musica ficta* foi encontrada somente nos manuscritos em notação proporcional, quase todos copiados em período anterior à segunda metade do século XVIII. No Manuscrito de Piranga, quase nenhuma alteração cromática foi grafada pelo copista original. Copistas secundários aplicaram os acidentes em grande parte das notas nas quais deveriam ser cantados, provavelmente porque em sua época esse sistema já estava em desuso, embora a música ainda encontrasse função nas cerimônias religiosas. No exemplo 69, podemos observar os acidentes subentendidos (*musica ficta*) transcritos acima ou abaixo do pentagrama e acidentes grafados pelos copistas secundários transcritos entre parênteses.

Exemplo 69. ANÔNIMO. *Deus, Deus meus, respice* [Tracto da Missa de Domingo de Ramos], de [026] TA-AAC [MSP (C)], c. 1-12. Acidentes subentendidos transcritos acima ou abaixo do pentagrama e acidentes grafados pelo segundo copista transcritos entre parênteses.

Sob esse aspecto, o Manuscrito de Piranga representa um documento de grande interesse para o estudo da prática musical no Brasil, pois foi copiado em uma época ou lugar no qual a *música ficta* era um sistema conhecido, mas chegou a ser utilizado por pessoas que não mais o dominavam, os quais necessitaram interferir no manuscrito para decifrar parte de seus acidentes.

O Grupo de Mogi das Cruzes apresenta uma situação bem diferente. Embora todas as obras em *estilo antigo* tenham sido copiadas em notação proporcional, a grande maioria dos acidentes foi grafada pelo copista, ficando subentendidos apenas alguns deles. No exemplo 70 podemos observar uma das obras desse Grupo, no qual os acidentes grafados pelo copista foram transcritos à esquerda da nota, enquanto os acidentes subentendidos foram transcritos acima dos pentagramas. Embora essa cópia esteja em *claves altas*, não foi realizada transposição, para permitir a observação dos acidentes originais.

Exemplo 70. ANÔNIMO. *Eripe me, Domine* [Segundo Tracto de Sexta-feira Santa], de [028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A)], c. 1-8. Alturas originais (embora essa cópia esteja em *claves altas*, não foi realizada transposição), acidentes subentendidos transcritos acima do pentagrama e acidentes grafados pelo segundo copista transcritos à esquerda das notas.

Os copistas do Grupo de Mogi das Cruzes, portanto, já viveram em um local e uma época nos quais a *musica ficta* não era mais totalmente compreendida pelos cantores e, por isso, foi necessário aplicar, nos manuscritos, quase todos os acidentes que deveriam ser cantados. Cópias em *notação moderna* ou *moderna com arcaísmos* de algumas composições encontradas nesse Grupo possuem todos os acidentes grafados e, consequentemente, permitem estudar as normas para a aplicação das alterações que os copistas mogianos legaram aos cantores.

2.6.7. Especificidade cerimonial

As composições em *estilo antigo*, repertoriadas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, foram destinadas a algumas cerimônias do Advento, Quaresma e Semana Santa, ao Ordinário da Missa sem especificação de tempo litúrgico, à Liturgia dos Defuntos, aos Ofícios de Sepultura, às Vésperas solenes e às Vésperas de Horas Canônicas. As cerimônias ou textos para os quais existe música em *estilo antigo* nos acervos consultados estão abaixo descritas, indicando-se, entre parênteses o número de obras repertoriadas:

1. Advento

- Ordinário da Missa dos domingos (2)

2. Quaresma [até o Sábado anterior ao Domingo de Ramos]

- Bênção de Quarta-feira de Cinzas (3)
- Ordinário da Missa de Quarta-feira de Cinzas (2)
- Ordinário da Missa dos domingos (3)
- Cerimônias não litúrgicas:[338]
  - Via Sacra (4)
  - Procissão dos Passos (2)
  - Procissões dos Depósitos das Dores e dos Passos (1)

[338] Os quatro *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma) em *estilo antigo* repertoriados foram simultaneamente computados na Via Sacra, Rasouras, Procissão do Encontro e Sermões da Quaresma. Sobre as cerimônias não litúrgicas: ver nota 13.

- Rasouras (4)
- Procissão do Encontro (4)
- Sermões da Quaresma (5)

3. Semana Santa

- Ofício e Missa de Domingo de Ramos [inclui Bênção, Procissão, Ordinário e Próprio da Missa, mas não as Paixões, abaixo indicadas] (**21**)
- Paixões de Domingo de Ramos, Terça-feira, Quarta-feira e Sexta-feira Santa (**27**)
- Ofícios de Trevas (Matinas e Laudes) do Tríduo Pascal (**34**)
- Bênção dos Santos Óleos da Missa de Quinta-feira Santa (**1**)
- Procissão de transladação do Santíssimo Sacramento de Quinta-feira Santa (**1**)
- Missa dos Pré-Santificados (ou dos Catecúmenos) de Sexta-feira Santa (**2**)
- Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa (**5**)
- Procissão ao Santíssimo Sacramento de Sexta-feira Santa (**1**)
- "Missa e Vésperas" do Sábado Santo [inclui Lições da Vigília Pascal, Bênção da Água Batismal, Missa e Vésperas da Vigília Pascal] (**5**)
- Bênção do Santíssimo Sacramento de Domingo da Ressurreição (**1**)
- Coroação de Nossa Senhora no Domingo da Ressurreição (**1**)
- Cerimônias não tridentinas[339]
  - Sermão do Mandato [Quinta-feira Santa] (**4**)
  - Procissão do Mandato [Quinta-feira Santa] (**4**)
  - Sermão da Paixão (ou das Sete Palavras) [Sexta-feira Santa] (**4**)
  - Sermão do Enterro [Sexta-feira Santa] (**5**)
  - Sermão da Soledade [Sexta-feira Santa] (**4**)
  - Procissão do Enterro [Sexta-feira Santa] (**20**)

4. Ordinário da Missa, sem especificação de tempo litúrgico (**1**)

5. Liturgia dos Defuntos e Ofícios de Sepultura

- Missa (**1**)
- Matinas (**2**)
- Encomendação Fúnebre, Responso dos Defuntos ou *Memento* (**1**)

6. Vésperas solenes

- Hinos (**6**)

7. Vésperas de Horas Canônicas

- Salmos (**3**)

Existem razões históricas e litúrgicas para a concentração do *estilo antigo* nessas cerimônias. A apresentação dessas razões, entretanto, depende do esclarecimento de vários fatores que serão estudadas no decorrer deste trabalho. Os itens 2.9 e 2.10 foram justamente destinados a subsidiar a relação entre o *estilo antigo* e as prescrições litúrgicas tridentinas. Somente no item 3 serão examinadas a estrutura e as particularidades históricas relativas a cada uma dessas cerimônias, para estabelecer sua relação com os exemplos musicais em *estilo antigo* repertoriados.

[339] Para todas estas cerimônias, à exceção da Procissão do Enterro, foram computados os quatro *Miserere* (Versículos do Salmo 50, para as cerimônias não litúrgicas da Quaresma) em *estilo antigo* repertoriados.

2.7. *Estilo antigo* e prática musical religiosa no Brasil (séculos XVIII e XIX)

2.7.1. Prática musical e instituições religiosas

Os manuscritos repertoriados com música em *estilo antigo*, afora outros problemas, raramente indicam as instituições para os quais foram destinados. Assim sendo, é muito difícil saber, somente a partir desse tipo de documentação, qual foi o repertório musical e cerimonial realmente utilizado em cada um desses organismos. Como uma das características do repertório paulista e mineiro em *estilo antigo* é a sua especificidade cerimonial, serão necessárias algumas considerações em torno das instituições religiosas para fundamentar essa abordagem, embora ainda não se disponha de um acervo de informações suficientemente amplo para o esclarecimento dessa questão.

De acordo com José Maria Neves: "*No período colonial, a atividade musical era diretamente sustentada por organismos atuantes no plano civil e religioso*".[340] De fato, mesmo até o século XX, a prática musical religiosa, no Brasil, esteve quase totalmente a serviço de instituições monásticas, conventuais, diocesanas e laicas, que tiveram influência decisiva em várias de suas particularidades. Antes de discutir aspectos ligados à música religiosa e à própria atuação e função dos músicos nessa área, é necessário, portanto, conhecer alguns elementos referentes à organização de tais instituições.

A prática musical revelou características próprias em conventos (habitações de comunidade religiosa), mosteiros (núcleos de monges ou monjas), casas de companhias religiosas (como a Companhia de Jesus), catedrais, igrejas paroquiais (ou matrizes) seminários e colégios diocesanos e, finalmente, capelas de irmandades e ordens terceiras. Embora exista o costume, no Brasil, de se referir a quaisquer templos católicos como *igrejas*, esse termo não é correto quando aplicados a capelas ou oratórios de irmandades e ordens terceiras, nas quais a prática musical gozou de uma certa autonomia em relação às igrejas diocesanas e regulares.

Em mosteiros e conventos, as obrigações do coro eram divididas entre os monges e conventuais, mas a estrutura musical mais complexa estava nas catedrais, que contavam com o chantre, o mestre de capela, os capelães cantores, o organista e os moços

---

[340] NEVES, José Maria. Situação e problemática da música mineira contemporânea. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [**I**] **Seminário sobre a cultura mineira no período colonial**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 94-108. Esta informação encontra-se na p. 94.

do coro, além da participação do bispo, vigário e outros membros prebendados, em cerimônias específicas. Nas igrejas paroquiais, entretanto, nas quais os clérigos prebendados eram normalmente o pároco e o coadjutor, a prática musical era mais simplificada, contando, às vezes, com um mestre de capela. Finalmente, em capelas de irmandades e ordens terceiras, a música religiosa era realizada principalmente por conjuntos contratados por tempo determinado e, em casos excepcionais, por um organista, também contratado.

As Constituições do Arcebispado da Bahia (1707, livro 4, título 16, § 683), que vigoraram durante os séculos XVIII e XIX, reconheceram, no Brasil, a existência de igrejas, capelas, ermidas, colégios e mosteiros.[341] À exceção das ermidas, os demais templos abrigaram uma prática musical freqüente e regulamentada, uma vez que a solenidade das celebrações religiosas mais importantes do ano dependiam do canto sacro. As mesmas Constituições (livro 3, título 22, § 518), reconhecem ainda, o direito do Padroado, segundo o qual, o rei de Portugal proveria e beneficiaria os clérigos das igrejas por ele instituídas, entre elas, as catedrais:[342]

> "*Ainda que aos bispos em suas dioceses pertence, conforme o Direito Canônico, a provisão, colação e instituição das igrejas e benefícios sitos nelas, contudo esta regra se limita nas igrejas e benefícios que são do Padroado; e como todas deste Arcebispado e mais conquistas o sejam por pertencerem à Ordem e Cavalaria de Nosso Senhor Jesus Cristo, de que Sua Majestade é Grão Mestre e Perpétuo Administrador, não incumbe aos Ordinários Ultramarinos mais que a colação e confirmação dos clérigos, que Sua Majestade apresenta.*"

O direito do Padroado esclarece as interferências do rei em questões litúrgicas, algumas vezes até musicais, como se poderá observar no item 2.7.2. Se as catedrais exibiram uma prática musical com maior número de cerimônias litúrgicas, as irmandades e ordens terceiras foram as responsáveis pela maior quantidade de cerimônias cantadas, nas vilas e cidades brasileiras, a partir do século XVIII, resultado do intenso processo de urbanização, principalmente em Minas Gerais.

---

[341] CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. p. 251.
[342] Idem. p. 200.

As irmandades eram associações geralmente de leigos, instituídas em torno de devoções específicas. Gozavam de certa autonomia para a construção de capelas e para a prática de cerimônias ligadas à sua devoção. As ordens terceiras, por sua vez, filiavam-se sempre a uma *ordem primeira*, ou seja, uma ordem religiosa constituída por homens (*ordens segundas* eram constituídas por mulheres). Em decorrência dessa característica, as ordens terceiras instaladas no Brasil estabeleceram-se com base nos estatutos das ordens terceiras já existentes em Portugal.

Para estudar a prática musical em cada um desses centros, será necessário estudar cada caso separadamente. Devido ao fato de não terem existido mosteiros e conventos em territórios mineiros até meados do século XIX[343] e de suas contribuições à prática musical, em São Paulo e Minas Gerais, ter sido muito inferior em relação às capelas, igrejas paroquiais e catedrais, nos séculos XVIII e XIX, este trabalho foi concentrado nesta última categoria categoria de templos religiosos. Além disso, a quantidade de acervos de manuscritos musicais conhecidos em mosteiros e conventos brasileiros é muito reduzida e não existem instrumentos de busca para se conhecer o seu conteúdo.

2.7.2. Prática musical em igrejas paroquiais

A evolução do número de paróquias e, consequentemente, de igrejas paroquiais ou matrizes,[344] permite observar que, nos séculos XVIII e XIX, houve maior oportunidade para a prática musical em matrizes mineiras que em matrizes paulistas. A partir de informações apresentadas pelo Anuário Católico do Brasil,[345] referentes às paróquias situadas nos atuais limites geográficos dos Estados de São Paulo e Minas Gerais, observa-se que, na primeira região, não existiam mais de vinte e duas paróquias até o ano de 1700 (gráfico 1). Em 1719, São Paulo passou a ter vinte e cinco paróquias, número que aumentou somente em 1731, para vinte e seis paróquias.

---

[343] De acordo com Elmer Corrêa Barbosa, as Cartas Régias de 09/06/1711, 27/06/1715 e 1721 determinaram categoricamente a proibição de frades e religiosos nas Minas e a expulsão dos que lá se encontrassem. Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). **O ciclo do ouro**: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do século XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 28.

[344] Considerar o fato de que a data de construção ou de início das atividades das igrejas paroquiais nem sempre foi a mesma que a data da instituição da paróquia.

[345] ANUÁRIO Católico do Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Estatística Religiosa e Investigações Sociais, v. 8, p. 1-813, 1989.

Minas Gerais, por outro lado, exibiu um crescimento populacional tão rápido que, de uma paróquia em 1700, passou a vinte e três em 1724 e vinte e sete em 1726, ultrapassando o número observado em São Paulo (gráfico 2). A partir dessa data, o número de paróquias mineiras cresceu em ritmo maior que o número de paróquias paulistas: a proporção foi de quarenta e três para trinta e uma em 1750 (gráfico 2), sessenta para quarenta e seis em 1800 (gráfico 3), cento e oitenta e seis para noventa e seis em 1850 (gráfico 4) e quatrocentas e cinqüenta e duas para duzentas e onze em 1900 (gráfico 5). Em 1854, o número de paróquias mineiras (duzentas) já ultrapassava o dobro das que existiam em São Paulo (noventa e nove), continuando a crescer a proporção até o final do século.

Gráfico 1. Evolução do número de paróquias paulistas (1532-1700).

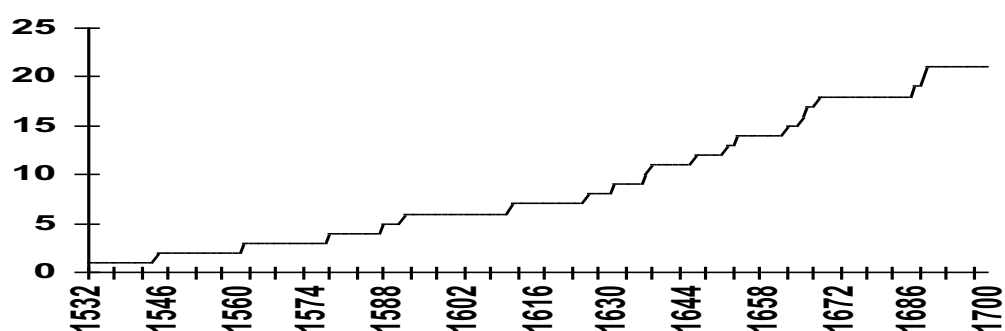



Gráfico 2. Evolução do número de paróquias paulistas e mineiras (1700-1750).

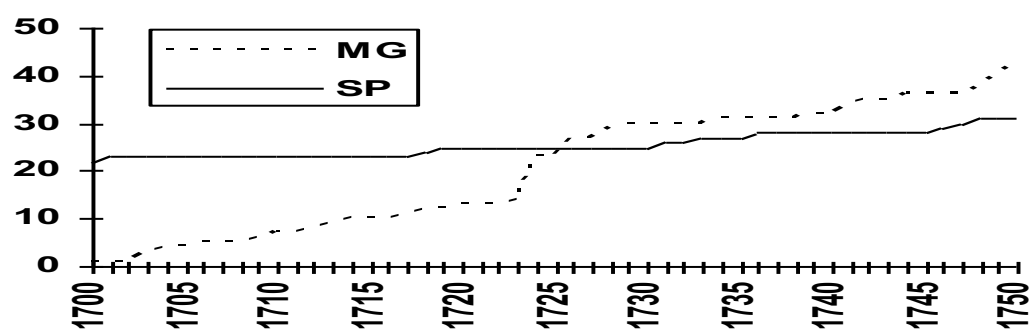



Gráfico 3. Evolução do número de paróquias paulistas e mineiras (1750-1800).

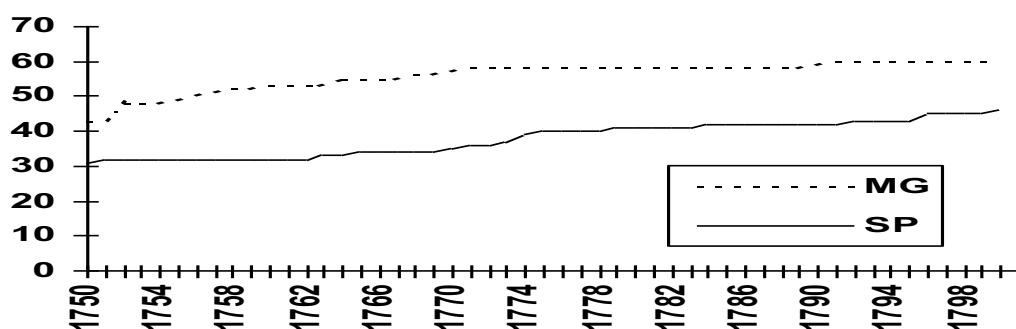



Gráfico 4. Evolução do número de paróquias paulistas e mineiras (1800-1850).

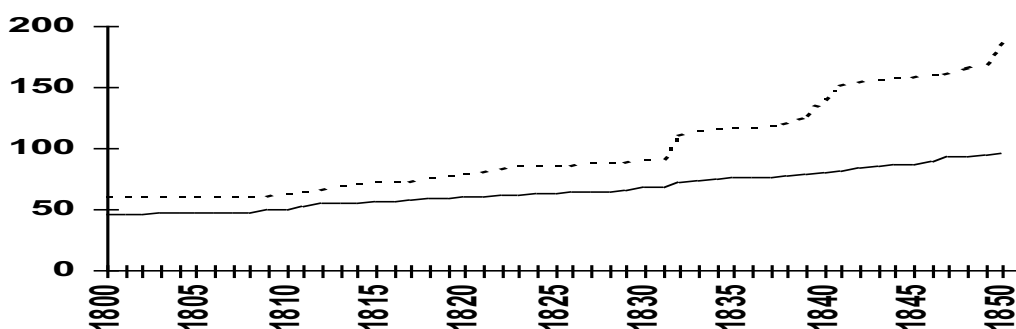
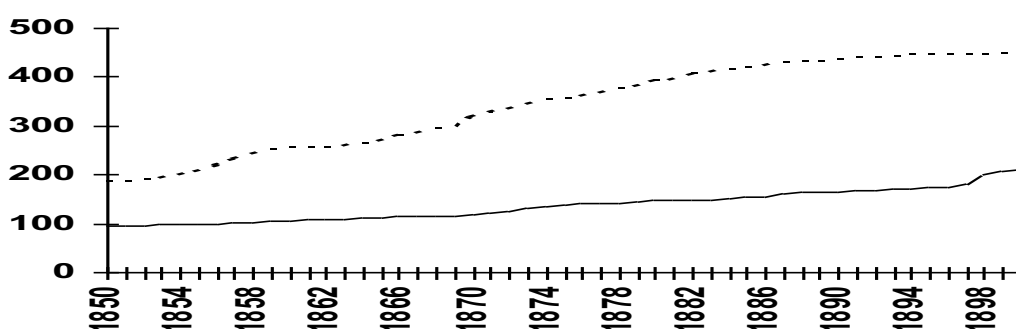



Gráfico 5. Evolução do número de paróquias paulistas e mineiras (1850-1900).

É importante ressaltar que as Capitanias de São Paulo e Minas Gerais, no século XVIII, possuíram limites diferentes dos atuais Estados. A Capitania de São Paulo abrangia alguns territórios pertencentes ao atual Estado de Minas Gerais e, de acordo

com Elisabeth Darwiche Rabello, sob a jurisdição dessa Capitania estavam vilas que atualmente pertencem ao Estado do Paraná:[346]

> "*No período de 1765/1802 a Capitania de São Paulo abrangia vilas dos atuais Estados de São Paulo e Paraná. Ao findar o século XVIII, excluindo-se vilas que hoje pertenceriam ao Paraná, encontrávamos na Capitania cerca de 28 vilas, abrangendo (com exceção de Apiaí e Faxina) o espaço compreendido entre o quadrante Este-Sul do Estado de São Paulo. As maiores concentrações localizavam-se no Vale do Paraíba.*"

A atividade musical em igrejas paroquiais ou matrizes não foi suficientemente estudada até o momento, mas é possível saber que algumas delas possuíram maior estrutura que outras para o canto dos ofícios litúrgicos. Igrejas paroquiais normalmente possuíam um pároco (ou vigário) e um coadjutor, mas algumas delas contavam com um mestre de capela, para a organização da atividade musical e ensino dos aprendizes. Como os mestres de capela eram nomeados pelo bispo, as nomeações para a Capitania de Minas Gerais e para a Capitania de São Paulo (Capitania de São Vicente até 1709, São Paulo e Minas do Ouro até 1720), antes da separação das Dioceses ou Bispados de Minas Gerais e de São Paulo da Diocese do Rio de Janeiro, em 1745, eram feitas pelo bispo do Rio de Janeiro e, até 1676, pelo bispo ou arcebispo da Bahia.

Os mestres de capela eram *provisionados* para a catedral e para as matrizes de "cabeças da comarca". Apesar disso, devem ter existido, até o XIX, privilégios para a existência de mestres de capela em igrejas de circunscrições territoriais menores que as comarcas (como os distritos), sobretudo em São Paulo, devido à menor proliferação de capelas de irmandades e ordens terceiras: nos séculos XVII e XVIII existem notícias de mestres de capela em vilas paulistas, como Nossa Senhora do Utuguaçu (atual Itu), Santana do Parnaíba, Sorocaba, Mogi das Cruzes e outras, que não eram "cabeças de comarca", o que torna necessário pesquisas mais sistemáticas sobre o assunto.

Os mestres de capela das matrizes brasileiras foram, em geral, muito pouco estudados: os trabalhos musicológicos, até o presente, foram dedicados principalmente aos mestres catedralícios de São Paulo e do Rio de Janeiro, devido ao grande repertório musical que produziram. Francisco Curt Lange, em seu monumental levantamento de informações sobre a prática musical mineira, concentrou-se em torno de irmandades, praticamente não publicando pesquisas com base em documentos do Arquivo Eclesiás-

[346] RABELLO, Elisabeth Darwiche. **As elites na sociedade paulista na segunda metade do século XVIII**. São Paulo: Ed. Comercial Safady, 1980. p. 23.

tico da Arquidiocese de Mariana, onde se concentra boa parte das informações sobre os mestres de capela nomeados para a então Diocese, a partir da chegada do primeiro bispo, em 1748.[347] Por essa razão, as questões relativas à prática musical em matrizes, ou seja, nas igrejas diocesanas fora das sedes das dioceses, é minimamente conhecida.

O estudo das questões relacionados aos mestres de capela de igrejas paroquiais, como se verá adiante, revela uma série de informações desconhecidas que, em conjunto, podem modificar algumas concepções já estabelecidas sobre a produção e prática musical religiosa brasileira. É urgente, portanto, um levantamento não apenas dos nomes desses mestres, mas também de suas funções e de características de sua atuação, sem os quais não se poderá compreender de forma mais ampla as particularidades relativas à música sacra composta e cantada fora das sés ou sedes diocesanas.

De acordo com as informações atualmente disponíveis, os mestres de capela brasileiros não tiveram à sua disposição músicos ou cantores pagos pela Fazenda Real ou pela Fábrica das igrejas. Fazia parte do ofício desses mestres arregimentar e pagar, às suas custas, pessoas que pudessem desempenhar essa função, o que já estava pressuposto em seu ordenado. Para a economia de recursos, a solução mais freqüente foi o treinamento de discípulos que, ao lado de um ou outro músico pago pelo mestre, cantassem nas cerimônias religiosas. A falta de discípulos e de músicos foi a principal razão para que os oficiais da Casa da Câmara de São Paulo notificassem o Mestre de Capela da Vila, Manuel Pais de Linhares, em 2 de junho de 1649, para que este não mais exercesse a função na matriz:[348]

Os mestres de capela não eram nomeados exclusivamente para as celebrações religiosas da matriz, mas sim para as funções de uma determinada circunscrição territorial (comarcas em Minas Gerais e distritos em São Paulo), onde se encontravam as igrejas anexas àquela na qual fora provido. Tais mestres deveriam deslocar-se constantemente, para celebrar cerimônias importantes em outras regiões, levando, para isso, os músicos e discípulos a seu serviço. Tal obrigação está explícita, por exemplo, na Provisão de Manoel Vieira de Barros, para Mestre de Capela da Matriz da Vila de São Paulo (6 de abril de 1657):[349]

---

[347] No período em que Curt Lange realizou pesquisas em Minas Gerais, o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana ainda não estava organizado.

[348] "[...] *não tendo discípulos nem músicos para se celebrarem os ofícios divinos, como é uso e costume em todos os mestres da capela, assistindo* [...] *com sua fazenda no aumento dela,* [...]." Cf.: ATAS da Camara da da Villa de S. Paulo 1649-1652, São Paulo, v. 5, p. 372-373, 1915.

[349] REGISTRO Geral da Câmara Municipal de São Paulo. São Paulo, v. 2, p. 488, 1917.

> "[...] *fazemos saber que, havendo respeito às particulares qualidades e suficiência que concorrem na pessoa do suplicante Manuel Vieira* [de Barros], *havemos por bem de o prover como pela presente nossa provisão o provemos no cargo de mestre da capela da igreja matriz da Vila de São Paulo e suas anexas para que nelas possa fazer o compasso e exercitar o dito ofício de mestre da capela por tempo de um ano somente, se antes disso nós não mandarmos o contrário, com o qual haverá os prós e percalços que direitamente lhe pertencerem.* [...]"

Esse fator acarretou uma certa restrição no real papel dos mestres de capela mineiros, uma vez que, até inícios do século XIX, a Capitania de Minas Gerais não contava com mais de cinco comarcas. O número de mestres de capela paroquiais instalados nas "cabeças das comarcas" é, nessa época, sensivelmente contrastante com o número de *Professores da arte da música* (em geral mestres de conjuntos musicais) atuantes entre 1815-1818, de acordo com os nomes citados na *Relação de músicos que deram entrada na Confraria de Santa Cecília de Vila Rica, segundo o livro primeiro de entradas de irmãos de 1815-1818*, como se pode observar no quadro 18.[350]

Quadro 18. Número de Professores da Arte da Música nas comarcas mineiras, de acordo com a *Relação de músicos que deram entrada na Confraria de Santa Cecília de Vila Rica...* (1815-1818).

Comarcas mineiras	Professores da Arte da Música
Vila Rica	82
Sabará ou Rio das Velhas	96
Rio das Mortes	38
São João d'El Rei	76
Serro Frio	45
Total	337

Em todo o século XVIII, os mestres de capela das igrejas paroquiais paulistas e mineiras mantiveram as mesmas funções que as observadas no século XVII. Ivo Porto Menezes transcreveu uma carta de D. João V (1706-1750) ao Bispo do Rio de Janeiro, sem indicar a data (pelo contexto, foi escrita entre 1706-1721), na qual determinou-se: "*Que os mestres de capela da música das Minas lhe não ponham nem uma outra pensão, mais que a de ensinar solfa aos rapazes.*"[351] Em certas ocasiões, entretanto, o bispo

[350] Cf.: MONTEIRO, Maurício Mário. João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais - 1794 -1832. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. p. 45.

[351] MENEZES, Ivo Porto. MENEZES, Ivo Porto. Documentação referente a Minas Gerais existente nos arquivos portugueses. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 26, p. 121-303, mai. 1975. Esta informação refere-se ao doc. n. 205 (AHU - Minas Gerais - Caixa 1, 1659-1721), p. 230.

exigia do pároco um exame do candidato à vaga, como ocorreu na Provisão de Pedro José da Fonseca, para a Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (19 de novembro de 1731):[352] "*Passei provisão ao Padre Pedro José da Fonseca para servir a ocupação de Mestre de Capela de Vila Rica de Ouro Preto e sua comarca das Minas por tempo de um ano com cláusula de que não valerá sem ser examinado pelo Reverendo Vigário Padre José Simões.*"

O mestre de capela, em Minas Gerais, era nomeado para uma determinada comarca, fixando-se na igreja principal, mas tendo como encargos a celebração de cerimônias e a fiscalização da prática musical em outras igrejas de seu distrito, mesmo que fosse provisionado em uma catedral. Essa particularidade pode ser observada na provisão de Jorge Moreira Garcia para mestre de capela da Comarca de Pitangui (MG):[353]

> "*Em os 4 de outubro de 1749 se passou uma provisão a favor de Jorge Moreira Garcia por tempo de um ano para mestre da capela da Comarca da Vila de Pitangui, o que servira bem fielmente como convém ao serviço de Deus, assistindo com toda a música necessária, não só na freguesia, mas também em outra qualquer igreja do dito distrito.* [assinatura] *4$500.*"

As obrigações dos mestres de capela, no século XVIII, eram compensadas por uma série de privilégios, que lhe permitiam auferir lucros com outras funções e controlar a atuação dos músicos da comarca, o que demonstra a importância de uma investigação mais sistemática sobre suas funções. De acordo com a Provisão de Julião da Silva Abreu para a Comarca do Rio das Mortes (4 de fevereiro de 1753)[354], cuja "cabeça" era São João del Rei,[355] o mestre de capela deveria fiscalizar a música executada em sua igreja, examinando os papéis dos cantores e lançando neles sua aprovação, recebendo, para isso, o estipêndio que constava no Regimento dos Mestres de Capela, documento até hoje nunca localizado. O mestre de capela era o responsável pela autorização para que os conjuntos musicais atuassem nas igrejas de seu distrito e também poderia participar deles e receber pelo seu serviço, sem que os músicos pudessem se opor:

---

352 Provisões e Registros Gerais 1728-1730 (Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, com fotocópia no AEAM), n. 336. Transcrito em Conceição Rezende, p. 290.

353 AEAM - Provisões, portarias, licenças etc. 1748-1750. Tomo II: 1749-1750. Mariana, f. 177v.

354 AEAM - Provisões 1752-1755, f. 19v.

355 Julião da Silva Abreu já era Mestre de Capela da Comarca do Rio das Mortes desde 31/01/1749. Cf.: AEAM - Provisões, portarias, licenças etc. 1748-1750. Tomo I: 1748-1749. Mariana, f. 106v.

"*Dom Frei Manoel da Cruz. Bispo. Fazemos saber que, atendendo-nos ao bom procedimento e capacidade do Padre Julião da Silva e Abreu, havemos por bem de o prover pela presente nossa provisão, por tempo de um ano, se antes o contrário se não mandarmos, em a ocupação de mestre da capela e canto eclesiástico da comarca do Rio das Mortes, a qual ocupação servirá como convém ao serviço de Deus e ao nosso, não consentindo que nas igrejas da dita comarca se cantem músicas com composição de mestres profanas, ou outras, que não sejam Antífonas, Salmos, Hinos, Graduais e as mais que se cantem na ordem da reza do Ofício Divino e Missa, conforme uso da festa, e porque se não cantem em uma festa as letras, que só competem a outra, para cada uma reverá e examinará aos papéis que nela houverem de cantar, pondo neles a sua aprovação, para o que lhe cometemos a nossa autoridade, por cujo exame levará o que consta do seu regimento, de que tiramos certidão da Câmara Episcopal; e querendo entrar nas músicas, cujos papéis aprovou, o pode fazer como músico particular, levando seu estipêndio* pro rata, *como os mais, ao que nenhum dos outros músicos se lhe deve opor, e mandamos aos R. Reverendos Párocos, sob pena de excomunhão maior, não consintam nas suas igrejas e capelas, cantem músicos alguns, ou se levante tom de Salmos e Antífonas de Ofício Divino sem aprovação do dito mestre de capela, ao qual mandamos, debaixo da mesma pena, o faça observar e requerer que se observe o que nesta lhe encarregamos, e com a cláusula de que valerá esta finda a de que usam, e findo o dito tempo acima ficará de nenhum vigor, e querendo continuar, no-la apresentará para novamente o provermos se nos parecer. Dada nesta cidade Mariana, sob nosso sinal, chancelaria e selo de nossas armas aos quatro dias de fevereiro de mil setecentos e cinqüenta e três anos.* [...]"

O Regimento dos Mestres de Capela, já citado na Provisão de Faustino Xavier do Prado para Mestre de Capela da Vila de Mogi das Cruzes (SP) em 1729,[356] pode ter sido elaborado pelo Bispo do Rio de Janeiro D. Frei Antônio de Guadalupe entre 1725-1729, por seus antecessores, ou até pelo Conselho Ultramarino, e somente pesquisas em acervos cariocas ou portugueses poderão revelar o seu teor. Esse Regimento, entretanto, pode conter apenas uma tabela de preços a serem cobrados por serviços, especialmente a revisão dos papéis de música.

Do século XVIII são conhecidos documentos como a Ordem do Conselho Ultramarino, de 24 e 26 de maio de 1744, estipulando as "*Propinas que se pagam a cada um dos Oficiais da Câmara*" pelas festas promovidas pelas câmaras das vilas e cidades de Minas Gerais, apresentada por José João Teixeira Coelho na *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais* (1780).[357] Para Vila Rica, os valores pagos a cada um

---

[356] TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, São Paulo, n. 20, p. 15-24, 1984. Esta informação encontra-se na p. 19.

[357] COELHO, José João Teixeira. **Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais**: introdução Francisco Iglesias; leitura paleográfica e atualização ortográfica Cláudia Alves Melo. Belo Horizonte:

dos juizes ordinários, vereadores, procuradores e escrivães podem ser observados no quadro 19, considerando-se que "*têm os oficiais da Câmara 20$000 réis de propina extraordinária nas ocasiões de nascimentos, casamentos e falecimentos de pessoas reais e os subalternos 10$000 réis*":

Quadro 19. Propinas pagas aos oficiais da Câmara de Vila Rica (1780).

Festas	Propina
Corpo de Deus	20$000 réis
Santa Isabel	20$000 réis
Anjo Custódio	20$000 réis
Padroeira	20$000 réis
São Sebastião	10$000 réis
Três ladainhas	10$000 réis
Publicação da Bula	10$000 réis

O *Regimento Geral da Chancelaria de sua Excelentíssima Reverendíssima*, por sua vez, utilizado pelo Bispo de São Paulo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, entre 1746-1748, apresenta somente os valores a serem pagos pela emissão de provisões e licenças, transcrevendo-se, no quadro 20, aquelas que mais interessam à atividade musical:[358]

Sistema Estadual de Planejamento / Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994 (Coleção Mineiriana, Série Clássicos). p. 62-63.

[358] ACMSP, cód. 15-75-8 - Documentos Interessantes, seção terceira - Dom Bernardo [Rodrigues Nogueira] - 1746-1748, f. 17r-22v.

Quadro 20. Valores para a emissão de provisões e licenças, no *Regimento Geral da Chancelaria de sua Excelentíssima Reverendíssima*, utilizado pelo Bispo de São Paulo entre 1746-1748.

Função	Valor (réis)
Regimento Geral da Chancelaria de Sua Exma. Revma.	
De Provisão do Subchantre	1$600
De Provisão de Capelão, Mestre de Cerimônias e Sacristão mor, cada uma	1$600
De Provisão do Mestre da Capela	1$600
De Provisão de Menino do Coro ou Porteiro da Massa	1$000
De Provisão para organista da Sé	1$600
Do Reverendo Padre Vigário Geral	
De assinatura de exposição do Santíssimo, ou Procissão, ou novenas	$400
Chancelaria de Sua Exma. Revma. das Minas	
De Provisão de Mestre de Capela 3/8as e Sacristão	4$500
Do Escrivão da Câmera de Sua Exma.	
Provisão de Subchantre, Capelão, Sacristão mor ou Mestre de Cerimônias	$640
Provisão de Menino do Coro	$640
Provisão de Mestre de Capela de Fora	$640
Regimento do Escrivão da Câmera e Provimentos das Minas	
Provisão de Mestre da Capela e Sacristão 3/4	1$125

É notória, no quadro 20, a diferença entre os valores pagos na emissão da Provisão de Mestre de Capela pela "*Chancelaria de Sua Exma. Revma. das Minas*", em relação aos demais valores, o que pode indicar maior importância ou responsabilidade dos mestres de capela em Minas Gerais.

A documentação até agora conhecida sugere, entretanto, que os mestres de capela, em São Paulo e Minas Gerais, pelo menos até a década de 1760, possuíam maior preocupação com a carreira eclesiástica que, propriamente com a atuação musical. Faustino Xavier do Prado, Mestre de Capela da Vila de Mogi das Cruzes (SP) entre 1729-1734 (também exerceu o cargo no Convento de Nossa Senhora do Carmo na mesma vila),[359] tornou-se cônego da Catedral de São Paulo em 1760, lá atuando em várias funções (entre elas a de Cônego Fabriqueiro, entre 1777-1781),[360] até seu falecimento em 1800. Julião da Silva e Abreu, provisionado Mestre de Capela da Comarca do Rio das Mortes em 31 de janeiro de 1749,[361] reapareceu como Presbítero Secular do Hábito de São Pedro, Notário do Tribunal do Santo Ofício, Vice-Comissário e Visitador da Ordem

[359] TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos**, La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997.
[360] Cf.: ACMSP - São Paulo: Paróquia da Sé; Livro de Receita e Despeza da Fábrica da Sé de 1º de janeiro de 1748 a 1º de janeiro de 1817. Cód. 2-3-42, f. 108v-119r.
[361] AEAM - Provisões, portarias, licenças etc. 1748-1750. Tomo I: 1748-1749. Mariana, f. 106v.

Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de São João del Rei em 1768, desempenhando essas funções até pelo menos o final da década de 1770.[362]

Mesmo adentrado o século XIX, mestres de capela de reconhecida atividade musical em catedrais brasileiras, como José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro), João de Deus de Castro Lobo (Mariana) e André da Silva Gomes (São Paulo), por exemplo, não viveram exclusivamente da arte da música: os dois primeiros também tiveram uma carreira eclesiástica, enquanto o terceiro foi nomeado Professor Régio de Gramática Latina em 22 de novembro de 1800 e requereu ao Bispo de São Paulo, em 1801, a demissão do cargo na catedral, chegando a participar do Governo Provisório de 1821.[363]

O desconhecimento dos nomes dos mestres de capela que atuaram em igrejas paroquiais paulistas e mineiras impede sua comparação com os nomes de compositores e/ou copistas que figuram nos manuscritos musicais preservados nos acervos conhecidos. Sua atuação musical foi inconteste, como demonstra a documentação compilada, mas somente um levantamento sistemático permitirá saber, efetivamente, qual foi a real contribuição dos mestres de capela paroquiais na prática musical paulista e mineira e, principalmente, sua relação com os manuscritos musicais preservados.

2.7.3. Prática musical em catedrais

2.7.3.1. Regulamentação da prática musical nos séculos XVIII e XIX

Na maior parte dos casos, as catedrais resultaram da conversão de matrizes, quando da criação de novas dioceses ou bispados, por Bula papal. A reforma ou, eventualmente, a construção do templo e, muitas vezes, a instalação do bispo e dos clérigos era uma segunda etapa, que poderia durar alguns anos. Por isso, a data de criação das dioceses (e, portanto, das catedrais) não coincide, necessariamente, com o início de funcionamento dos ofícios catedralícios.

A primeira diocese brasileira foi Salvador (Bahia), criada em 1551. Desta Diocese desmembraram-se as Prelazias do Rio de Janeiro em 1577 e de Pernambuco em

---

[362] OTCSJR, Livro de Termos e Deliberações da Mesa da Ordem 3ª de N. S. do Carmo de S. João del Rei (1761-1839), f. 43v.

[363] OLIVEIRA, Clóvis de. **André da Silva Gomes (1752-1844)** "**O mestre de Capela da Sé de São Paulo**": Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo: em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafiaca Tietê S.A.], 1954. p. 29-40.

1614. Somente em 1676 Salvador passou a ser a sede da Arquidiocese, por decisão do Pontífice Inocêncio XI, à instância do Rei Pedro II de Portugal, convertendo-se em Dioceses as antigas Prelazias do Rio de Janeiro e Pernambuco. Até 1900, foram criadas, no Brasil, dezenove dioceses, com suas respectivas catedrais (quadro 21)[364]

Quadro 21. Dioceses brasileiras (1551-1900).

Data	Diocese	Bula	Papa
25/02/1551	São Salvador (Bahia)	*Super specula militantes Ecclesiæ*	Júlio III
16/11/1676	Olinda (Pernambuco)	*Ad sacram Beati Petri sedem*	Inocêncio XI
16/11/1676	S. Sebastião do Rio de Janeiro	*Romani Pontificis Pastoralis sollicitudo*	Inocêncio XI
30/08/1677	São Luís do Maranhão	*Super universas orbis Ecclesias*	Inocêncio XI
04/03/1719	Belém do Grão Pará	*Copiosus in misericordia*	Celemente XI
06/12/1745	Mariana (Minas Gerais)	*Candor Lucis æternæ*	Bento XIV
06/12/1745	São Paulo	*Candor Lucis æternæ*	Bento XIV
15/07/1826	Cuiabá	*Sollicita Catholici gregis cura*	Leão XIII
15/07/1826	Goiás	*Sollicita Catholici gregis cura*	Leão XIII
07/05/1848	S. Pedro do R. G. do Sul	*Ad oves Dominicas*	Pio XI
06/06/1854	Diamantina (MG)	*Gravissimum solicitudinem*	Pio IX
06/06/1854	Fortaleza (Ceará)	*Pro Animarum Salute*	Pio IX
27/04/1892	Curitiba (Paraná)	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
27/04/1892	Niterói (Guanabara)	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
27/04/1892	Amazonas	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
27/04/1892	Paraíba	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII
15/11/1895	Espírito Santo	*Sanctissimo Domino Nostro*	Leão XIII
02/07/1900	Alagoas	*Postremis hisce temporibus*	Leão XIII
04/08/1900	Pouso Alegre (MG)	*Regio Latissime Patens*	Leão XIII

Minas Gerais e São Paulo, os territórios que interessam a este trabalho, possuíam, em cada um deles, uma única catedral até 1854. Em 1900, Minas Gerais já contava com três catedrais (Mariana, 1745; Diamantina, 1854; Pouso Alegre, 1900), enquanto São Paulo permaneceu com apenas uma. As informações apresentadas são suficientes, portanto, para justificar a concentração deste estudo nas Catedrais de Mariana e São Paulo, embora ainda exista a necessidade de se conhecer com maiores detalhes sobre a prática musical nas demais catedrais brasileiras.

O canto litúrgico, em catedrais, era realizado por vários clérigos, de acordo com cada cerimônia. O arcebispo ou bispo, o vigário e outros sempre participavam com algumas melodias em cantochão, durante a celebração da Missa. Existem, no entanto, alguns cargos especificamente destinados ao canto das Missas e Horas Canônicas, que serão examinados adiante, sendo o mestre de capela o principal. As principais informa-

[364] ANUÁRIO Católico do Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Estatística Religiosa e Investigações Sociais, v. 8, p. 1-813, 1989.

ções sobre os cargos catedralícios podem ser encontradas nos Estatutos ou Regimento do Coro de cada uma das catedrais brasileiras.

2.7.3.2. Cantores e organistas

Entre as chamadas cinco *dignidades* de uma catedral - deão, mestre-escola, tesoureiro, chantre e subchantre - duas delas estão diretamente ligadas a funções musicais: o *chantre* e o *subchantre*. O chantre, sempre ordenado, desempenhou, a partir do século XVI, uma função mais administrativa que musical, ensinando os moços do coro, ordenando as tábuas com os nomes dos clérigos que deveriam atuar nas cerimônias e dirigindo os Ofícios Divinos cantados pelos capelães cantores. De acordo com o Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (30 de abril de 1754), "[...] *ainda que antigamente era provida esta ocupação em pessoas destras no canto, depois de elevada a dignidade e criado para suplemento da música um subchantre, se não requer que seja músico, o que se manifesta pelo que se vê praticado em todas as catedrais.*" [365]

A julgar pelo ordenado dos chantres no Brasil, desde o século XVI, a este era atribuída a maior importância na direção musical das catedrais. Seus rendimentos eram cerca de três vezes superior ao do organista e, no século XVII, o dobro do salário do mestre de capela. Nos *Estatutos* de 1719 existe uma seção intitulada *Regimento da Sé da Bahia*, na qual está regulamentada a função do *chantre*:[366]

> "*Pertence ao chantre reger todo o ofício, e ordenar-lhe cousas necessárias, e dar o modo de contar conforme o tempo, e fazer, que o Subchantre cumpra inteiramente com as suas obrigações, como é levantar Hinos, Salmos, encomendar Lições, Antífonas, e o mais que pertence a seu ofício* [...]. *Obrigará ao dito subchantre, e capelães a irem à estante de canto chão e canto de órgão e apontará os que o não fizerem, como lhe parecer* [...]. *Ao dito Chantre pertence reger nas Procissões o cabido, e fazer que todos vão em seus lugares.*"

---

[365] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.[ta] Sé da Bahia / Primeyra parte / Doque emparticular pertence a alguñs / Cappitulares, & atodos em Comû, emaes Mi-/nistros, e Serventes da Sé. / DOM IOZÉ BO-/telho de Mattos, pormercê deDeus, eda = /Sancta Sê Apostolica, Arcebispo da B.[a] / Metropolitano dos Estados do Brazil, / Angola, e Sancto Thomé, e do Concelho de= / Sua Majestade, que Deus guarde. / FAZEMOS SABER*. Bahia, Parte I: 30/04/1754 (documento anexo aos *Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia...*). f. 55r.

[366] DINIZ, Jaime C. **Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810**. Salvador, Centro Editorial Didático da UFBA, 1993. p. 21-22.

A função do subchantre era a de uma espécie de auxiliar do chantre no coro, recebendo menos da metade do ordenado daquele: participava e dirigia o canto do coro, liberando o chantre para a fiscalização da organização musical. Matias de Sousa Villa-Lobos escreveu, no *Arte de cantochão* (1688) um longo texto sobre o "*ofício de sub-chantre*", do qual se transcreve apenas o primeiro parágrafo:[367]

> "*É conveniente, para perfeição do culto divino, que em cada coro haja um subchantre, cantoral ou vigário do coro, ao qual estejam sujeitos todos os que estiverem no dito coro, e que todos o reconheçam por mestre dele, e isto só a fim para que Deus Nosso Senhor seja louvado com mais perfeição, pois de o não haver, nascem discórdias, e escândalos, por quererem governá-lo todos; sendo pois o ofício de subchantre, cantoral, ou vigário do coro emendar as composições falsas, e levar em bom tom o coro, e com boa ordem, é necessário dar umas particulares advertências, e avisos, para que os que administrarem o dito governo acertem, e não sejam murmurados, conformando-nos com os autores, que nesta matéria escreveram*".

Os *capelães* ou *capelães cantores* eram sempre ordenados. Cantavam somente em cantochão e eram os principais responsáveis pelas Antífonas e Salmos nas Horas Canônicas. De acordo com o Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (30 de abril de 1754): "*Terão muito cuidado em não variarem as notas, nem levantarem e baixarem o tom e corda do coro e em satisfazerem inteiramente a pronúncia das palavras, deixando acabar um coro para entrar outro, para assim evitarem que destes defeitos encha o Demônio* [...]"[368]

Menos atuantes na música catedralícia, pelo menos no Brasil, são os *moços do coro*, estudantes e aspirantes a ordens, que deixavam a função após a puberdade. Possuem participação bem menor que os capelães e cantam quase somente em cantochão. Em algumas catedrais portuguesas chegaram a cantar em *canto de órgão*, sob a direção do mestre de capela mas, no Brasil, esse fenômeno ainda não foi documentado. Como se pode observar nos estatutos das catedrais brasileiras, os moços do coro atuavam mais no auxílio dos capelães e demais cantores que, propriamente no canto dos ofícios litúrgicos.

---

[367] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. **Arte de cantochão offerecida ao Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Mello** [...] Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1688. Parte 50, p. 206-214.

[368] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.^{ta} Sé da Bahia / Primeyra parte...*, 30/04/1754. f. 50r-50v.

O *organista* poderia ou não ser ordenado e era provido por tempo limitado e renovável, como o mestre de capela. Sua função não é outra além de acompanhar, ao órgão, os cânticos para os quais o acompanhamento está prescrito, como se observa no Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (30 de abril de 1754):[369]

> "*Nos dias semidúplices devem tocar à Missa da Terça e nos Domingos, excetuando os da Quaresma e Advento, por neles não permitir a Igreja o toque do órgão, salvo na Terceira Dominga do advento e quarta da Quaresma, nas quais são mais obrigados a toca-lo. Também o não tocarão nas matinas e Missa do dia dos Inocentes, salvo caindo em Dominga.*"

2.7.3.3. Mestre de Capela e "seus músicos"

Para Rafael Bluteau (1716), o *mestre de capela* é "*Aquele que governa os cantores, fazendo o compasso e emendando os que erram*",[370] enquanto, para Domingos Vieira (1873), é o "*professor de musica, compositor desta, para os templos, e o que nas funções da igreja dirige os músicos e cantores, batendo o compasso.*"[371] O mestre de capela poderia ser leigo e até mesmo casado, como foi comum no Brasil, sendo provido no cargo pelo tempo de um ano, sempre renovável. Em Portugal, o mestre de capela catedralício freqüentemente ensinou e dirigiu a música polifônica dos moços do coro, como informa José Augusto Alegria:[372]

> "*A função do mestre de capela consistia em ensinar os segredos tanto da música de cantochão como do canto de órgão. Era, a um tempo, teórica e prática. Deveria ensinar a ler a semiografia da música a vozes e realiza-la depois no coro da igreja. Os moços não poderiam ter mais de dez anos no ato da admissão e tinham que ser preparados para ler o livro que se lhes abrisse na estante, seguindo a respectiva linha melódica horizontal, medindo os valores e contando as pausas. O mestre da capela tinha que ser sempre compositor, mormente naqueles tempos em que eram novidade as espécies musicais impressas.*"

---

[369] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte...*, 30/04/1754. f. 67r.
[370] BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez, e latino** [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu. 1716, v. 5, p. 457.
[371] VIEIRA, Domingos. **Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugveza.** Porto: Ernesto Chardon e Bartholomeu H. de Moraes; Rio de Janeiro, Pará: A. A. da Cruz Coutinho / Antonio Rodrigues Quelhas. v. 4, 1873, p. 219.
[372] ALEGRIA, José Augusto. **História da Escola de Música da Sé de Évora.** [Lisboa], Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. Cap. 1, n. 2, p. 26.

De acordo com as informações atualmente disponíveis, os mestres catedralícios brasileiros normalmente não administravam música polifônica aos moços do coro, mas atuavam tal como os mestres de capela das igrejas paroquiais, ou seja, arregimentando um conjunto musical, que pagava às suas expensas, no qual, via de regra, incluía discípulos que cantavam em troca do próprio ensino. Esse conjunto, constituído por pessoas externas à catedral, é referido nos regimentos catedralícios brasileiros apenas como “seus músicos”, “sua música” ou expressão equivalente.

Na provisão de Manuel Coelho Leão para o cargo de mestre de capela da Catedral de Mariana, por D. Frei Manuel da Cruz (6 de setembro de 1756), por exemplo, foi determinado que este deveria “[...] *cantar com os seus músicos nas funções da Semana Santa, Natal, Novena de São José, tendo o Santíssimo exposto, e em todas as festas de Pontifical, ainda não havendo assistido o Prelado, e também em alguma função extraordinária em que houver necessidade de música* [...].”[373]

O mesmo tipo de informação aparece nos estatutos catedralícios brasileiros desde o século XVIII. Nos Estatutos da Santa Sé da Bahia (7 de fevereiro de 1754), determinou-se: “*Nos Domingos e dias santos de preceito será obrigado o mestre da capela a assistir à Missa com a sua música e a quaisquer outras que se hajam de cantar* [...].”[374] No Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (30 de abril de 1754), por sua vez, está prescrito: “*Nos Sábados da Quaresma se cantará a Completa com toda a solenidade, a que assistirá o mestre da capela com a sua música e organista* [...].”[375] No mesmo Regimento, também pode ser observada esta passagem, especialmente importante para o presente trabalho, por referir-se à Semana Santa:[376]

> “*Sendo as Matinas cantadas como ordenamos, o sejam em dia de Natal, da Páscoa da Ressurreição, do Espírito Santo, dos Apóstolos São Pedro e São Paulo, da Assunção de Nossa Senhora, da sua Imaculada Conceição e em Quinta-feira, Sexta e Sábado da Semana Santa, a todas estas assistirá o organista e mestre da capela com a sua música e as lições se cantarão pelas Dignidades e Cônegos mais antigos; e pelos mesmos* inverso ordine, *serão levantadas as antífonas.*”

---

[373] AEAM, códice A1, G1, P10 - Provisões de D. Frei manuel da Cruz, 1742 (somente fotocópia, sem indicação de origem).
[374] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte*..., 07/02/1754. f. 27r.
[375] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte*..., 30/04/1754. f. 80r.
[376] IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.ta Sé da Bahia / Primeyra parte*..., 30/04/1754. f. f. 80v-81r.

Nos Estatutos das catedrais paulistas e mineiras, aparece a mesma expressão. O Regimento do Coro da Sé de Mariana (1759) determinou que os músicos do mestre de capela atuassem também no Tríduo Pascal:[377]

> "*Sendo as Matinas cantadas como ordenamos, o sejam em dia de Natal, da Páscoa, da Ressurreição, do Espírito Santo, dos Apóstolos São Pedro e São Paulo, da Assunção de Nossa Senhora, da sua Imaculada Conceição e em Quinta-feira, Sexta e Sábado da Semana Santa, a todas elas assistindo o organista e mestre da capela com a sua música* [...]"

Nos Estatutos da Sé Catedral de São Paulo (23 de fevereiro de 1838), entretanto, existe referência mais explícita sobre a relação entre o mestre de capela e "seus músicos". No Título 3º, Capítulo 6º (Do Mestre da Capela), art. 84, determina-se que, no salário do mestre de capela, já estaria pressuposto o repasse aos músicos, cuja atuação e comportamento era de exclusiva responsabilidade do mestre:[378]

> "*O mestre da capela receberá trimensalmente do Prioste do Cabido ou do Fabriqueiro por inteiro a gratificação arbitrada para a música e a distribuirá pelos músicos como julgar conveniente e segundo os ajustes que livremente houvera feito com eles, sendo ele só o responsável pela boa execução no canto e pelo comportamento decente dos músicos no coreto.*"

A relação entre o mestre de capela e os conjuntos atuantes nas igrejas do distrito onde se encontrava a catedral era muito semelhante ao que ocorria no caso das igrejas paroquiais. O mestre de capela deveria examinar os papéis dos cantores que atuavam nas igrejas do seu distrito e lançar neles sua aprovação, recebendo (pelo menos em Minas Gerais), o estipêndio que constava no Regimento dos Mestres de Capela. O mestre autorizaria ou não a atuação dos conjuntos musicais nas igrejas de seu distrito e poderia cantar ou tocar neles, recebendo pelo seu serviço como músico particular. Existia, entretanto, uma pequena diferença em relação às catedrais: os conjuntos que nestas atuavam tinham preferência sobre quaisquer outros, nas cerimônias das demais igrejas da cidade e arredores (ou seja, do distrito). Na Provisão de Manuel Coelho Leão para o cargo de Mestre de Capela da Catedral de Mariana, por D. Frei Manuel da Cruz (6 de setembro de 1756), este declarou que "[...] *nesta cidade e seus rebaldes preferimos os músicos da*

---

[377] AEAM, códice A1, G1, capa preta - 1ª - Segunda parte dos *Estatutos / da Sancta Sé da Cidade de Mariãna...* 2ª parte, cap. 13, f. 66v.

[378] ACMSP sem cód.- Estatutos da Sé Catedral de São Paulo (23/02/1838) (somente fotocópia, sem indicação de origem).

Sé a todos os mais, não levando pelas tais músicas mais do que for estilo, como se pratica nas Catedrais do Maranhão e Pará e outras mais [...].”[379]

Os mestres de capela, portanto, tiveram uma participação ampla na música religiosa de suas regiões, dentro e fora de suas igrejas, criando conjuntos musicais e influindo nos conjuntos já existentes. Nas catedrais, toda a prática da música polifônica estava sob seu controle, incluindo a composição, o que explica, por exemplo, a grande quantidade de obras de André da Silva Gomes no ACMSP.

2.7.4. Especificidade institucional das cerimônias religiosas

As cerimônias católicas (litúrgicas ou não litúrgicas)[380] não foram praticadas indistintamente por quaisquer centros ou comunidades religiosas. Grande parte delas foi exclusiva de dioceses, ordens religiosas, ordens terceiras, irmandades e outras instituições, direito conquistado oficialmente junto a setores administrativos da Igreja.

Não existe uma pesquisa sistemática sobre a especificidade institucional das cerimônias religiosas praticadas no Brasil, mas é possível encontrar algumas determinações sobre essa questão na documentação dos séculos XVIII e XIX. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, ordenadas pelo Arcebispo da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide e aceitas no Sínodo Diocesano de 12 de junho de 1707, por exemplo, estabeleceram (no livro III, título 14, n. 491) o privilégio de vinte e sete procissões na cidade de Salvador a seis diferentes promotores: o Senado da Câmara (seis procissões), a Companhia de Jesus (três procissões), a Irmandade da Misericórdia (duas procissões), os Religiosos de Nossa Senhora do Monte do Carmo (uma procissão), os Religiosos de São Francisco (uma procissão), e a Irmandade dos Passos (uma procissão). Essa relação pode ser observada no quadro 22.[381]

---

[379] AEAM, códice A1, G1, P10 - Provisões de D. Frei Manuel da Cruz, 1742 (somente fotocópia, sem indicação de origem).

[380] Ver nota 13.

[381] “*E somente os Religiosos da Companhia de Jesus poderão fazer nesta cidade as procissões, que no dia das Onze Mil Virgens, no dia da Santíssima Trindade, e na Terça-feira das Quarenta Horas costumam fazer. E os Religiosos de Nossa Senhora do Monte do Carmo em Sexta-feira da Paixão. E os de São Francisco em Quarta-feira de Cinza. E o Senado da Câmara em dia de São Sebastião; em 10 de maio dia do Padroado de São Francisco Xavier; em dia dos Apóstolos São Felipe e Santiago, e em dia do Anjo Custódio, e a da Aclamação no primeiro de Dezembro, e a de Santo Antônio de Arguim. E a da Irmandade da Misericórdia em Quinta-feira de Endoenças, e em dia de Todos os Santos. E a Irmandade dos Passos na segunda Sexta-feira da Quaresma; com tanto que umas e outras se façam com toda a decência, e nelas não irão imagens de Santos que não estiverem canonizados, nem coisas proibidas nestas nossas Constituições. E sem a dita nossa licença se não poderão fazer outras procissões, sob pena de excomunhão maior* ipso facto incurrenda, *e de dez cruzados para as despezas da justiça, e meirinho.*” Cf.: CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reveren-

Quadro 22. Privilégios de vinte e sete procissões na cidade de Salvador, estabelecidos pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (livro III, título 14, n. 491) em 1707.

Procissão	Promotores
dia de São Sebastião (20 de janeiro)	Senado da Câmara
dia do Padroado de São Francisco Xavier (10 de maio)	Senado da Câmara
dia dos Apóstolos São Felipe e Santiago [1º de maio]	Senado da Câmara
dia do Anjo Custódio [2 de outubro]	Senado da Câmara
da Aclamação [de D. João IV] (1º de dezembro)	Senado da Câmara
dia de Santo Antônio de Arguim [13 de junho]	Senado da Câmara
dia das Onze Mil Virgens [17 de outubro]	Companhia de Jesus
dia da Santíssima Trindade [Domingo de Pentecostes]	Companhia de Jesus
da Terça-feira das Quarenta Horas	Companhia de Jesus
[do Mandato] (Quinta-feira Santa ou de Endoenças)	Irmandade da Misericórdia
dia de Todos os Santos [1º de novembro]	Irmandade da Misericórdia
[do Enterro] (Sexta-feira Santa)	Religiosos de N. Senhora do Monte do Carmo
de Quarta-feira de Cinza	Religiosos de São Francisco
[dos Passos] (segunda Sexta-feira da Quaresma)	Irmandade dos Passos

Os privilégios para a promoção de cerimônias religiosas, entretanto, parecem ter variado de época para época e de lugar para lugar, dependendo, inclusive, das instituições estabelecidas em cada região. A documentação referente às irmandades, confrarias e ordens terceiras de Vila Rica (atual Ouro Preto), reunida por Francisco Curt Lange na série “História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais”, demonstra que, além dos ofícios não litúrgicos próprios de tais agremiações, cada uma delas assumia a realização de parte dos ofícios litúrgicos do ano. No quadro 23 podemos observar as cerimônias realizadas por quatro irmandades de Vila Rica / Ouro Preto (MG) nos séculos XVIII e XIX.

dissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. Livro III, título 14, n. 491, p. 192.

Quadro 23. Cerimônias realizadas por quatro irmandades de Vila Rica / Ouro Preto (MG) nos séculos XVIII e XIX.

Irmandades	Cerimônias
do Senhor Bom Jesus dos Passos (séculos XVIII-XIX)[382]	Procissão dos Passos
	Música de Quaresma
	Semana Santa
	Procissão do Enterro
	Festa da Cruz ou Dia da Cruz (3 de maio)
	Ofício Universal
de Nossa Senhora da Boa Morte de Antônio Dias (1721-1797) [383]	Novenas e Festas de Nossa Senhora da Boa Morte
	Missas do ano
de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria (1726-1785) [384]	Missas em louvor a Nossa Senhora
	Procissões em louvor a Nossa Senhora
	Dia do Mastro, em louvor a Nossa Senhora
	Quatro dias de festa em louvor a Nossa Senhora
	Ladainhas dos Sábados
	Evangelho[385]
de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias (1726-1804) [386]	Capela dos sábados
	Missa dos sábados
	Ladainha
	Novena e Festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro)[387]
	Funerais[388]
	Missa e Ofício [Matinas] dos Mortos
	Procissão Régia do Patrocínio da Senhora

Ofícios da Semana Santa, em templos diferentes da matriz, foram promovidos, na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica, pela Confraria ou Irmandade de Nossa Senhora das Mercês (instalada na Capela do Senhor Bom Jesus dos Perdões) e pela Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis (com sua própria capela). Dentre as cerimônias realizadas pela Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, entre 1761-1811, consta a Missa de Quinta-feira Santa:[389]

- Novena e Jubileu (com Missa cantada) de Nossa Senhora das Mercês
- Novena e a Festa de Nossa Senhora da Saúde
- Festa (com Missa cantada) do Senhor Bom Jesus dos Perdões (3 de maio)
- Procissão solene
- Posse da nova mesa

[382] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1), p. 181.
[383] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981 (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5). p. 73-101.
[384] Idem. Ibidem. p. 147-189.
[385] Cantado entre 1782-1783 pelo Padre Tomás Machado de Miranda.
[386] LANGE, Francisco Curt. Op. cit., 1981. p. 15-72.
[387] Constituída por Missa cantada, Vésperas, Matinas, Procissão e *Te Deum laudamus*.
[388] Com um cantor, um diácono e dois subdiáconos.
[389] LANGE, Francisco Curt. Op. cit., 1981. p. 103-145.

- *Memento* (Responso dos Defuntos) nos enterros
- Missa de Quinta-feira Santa

Essas funções eram impostas ao diretor do conjunto musical contratado pela Irmandade, que deveria compor ou, pelo menos, obter as composições musicais próprias de cada ocasião, manter sob sua direção cantores e instrumentistas, responsabilizar-se pelos ensaios e boa execução das obras e até repor os faltantes, sob o risco de desconto no pagamento, como demonstra o seguinte Termo de Ajuste da Nossa Senhora das Mercês, de 1793:[390]

> "*Condições do novo ajuste da música anual e seus reforços, que se fez com o ajustante Miguel Dionísio Vale, tudo na forma que abaixo se declara em 23 de novembro de 1793.*
>
> *Será obrigado o ajustante da música a ter pronto um coro, que constará de quatro vozes boas, um rabecão, quatro rabecas e duas trompas, e com este dito coro fazer os atos dos jubileus desta irmandade e as mais funções abaixo declaradas, tudo na forma do costume*
>
> *Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora das Mercês, reforçando ou aumentando o dito coro com dois clarins, mais uma clarineta, um buê, tudo* [o] *melhor que puder ser.*
>
> *Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora da Saúde, reforçando e observando inteiramente o que fica dito da Novena e Festa da Senhora das Mercês.*
>
> *Será obrigado a cantar uma missa ao Senhor Bom Jesus dos Perdões em o dia três de maio, como é de costume, e não será obrigado a reforçar o coro, como nas duas festas acima declaradas.*
>
> *Será obrigado a cantar uma Missa em Quinta-feira Santa, havendo de se expor nesta capela o Santíssimo Sacramento.*
>
> *Será obrigado a cantar o* Memento *nos enterros de alguns irmãos que nesta irmandade tenham algum merecimento, ou nela servido de oficial, etc.*
>
> *O ajustante terá o cuidado em que não falte alguma voz ou instrumento do partido.*[391] *Em semelhante caso, o ajustante* [a] *suprirá logo, admitindo uns em falta de outros, e não fazendo assim,* [a] *suprirá a Irmandade por conta do ajuste anual, ou descontará na ocasião do pagamento que a Irmandade será obrigada a fazê-lo logo prontamente depois da festividade da Senhora das Mercês.*"

Foi, entretanto, a Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis a entidade que celebrou em Vila Rica, entre outras funções, o maior número de ofícios litúrgicos da Semana Santa de 1751 a 1828. Das vinte funções explicitadas na documenta-

[390] Idem. Ibidem. p. 142.
[391] *Partido*: termo que designava cada uma das partes melódicas, vocais ou instrumentais de uma obra musical.

ção transcrita por Curt Lange, sete delas são referentes à Quaresma (abaixo sublinhadas), com cinco específicas da Semana Santa (seguidas de asterisco), nem sempre indicadas com precisão nos dois Livros de Receita e Despesa consultados pelo autor:[392]

- Missas
- Missas dos Mortos
- Missa e Ofício Universal
- Ofício Geral (6 de novembro)
- Atos do Dia das Chagas de São Francisco (17 de setembro)
- Novena, qüinqüena e festa de São Francisco (4 de outubro)
- Novena e festa de Nossa Senhora. da Conceição (8 de dezembro)
- Jubileu ou festa de Nossa Senhora da Porciúncula
- Dia de Reis (6 de janeiro)
- *Te Deum* pela restauração de Pernambuco (2 de agosto 1817)
- *Te Deum* pela aparição do corpo de São Francisco em Assis (1822)
- *Te Deum* e Ato da Posse
- Sextas-feiras de todo o ano
- Procissão das Cinzas de Quarta-feira de Cinzas e motetos ao final do Sermão
- Sextas-feiras da Quaresma
- Atos da penitência de Segunda e Terça-feira de Trevas da Semana Santa(*)
- Festa (Missa) de Quinta-feira Santa e Lava-pés(*)
- Exercícios ou Atos da Semana Santa(*)
- Sexta-feira da Semana Santa(*)
- *Miserere* na Sexta-feira Santa(*)

Quanto às pessoas que executavam a música nos ofícios da Semana Santa, a documentação disponível é menos esclarecedora. Em catedrais, mosteiros e conventos, os principais cantores e músicos eram clérigos pertencentes à instituição ou leigos que dela recebiam salários para a execução de todos os ofícios do ano. Em matrizes, irmandades e ordens terceiras, nas quais não existiam clérigos disponíveis para todas as funções, especialmente da Semana Santa, eram contratadas pessoas ou conjuntos musicais.

Em 1853, por uma razão que não foi possível apurar até o momento, os Bispos de Mariana e de São Paulo emitiram uma tabela de propinas que deveriam ser pagas em funções religiosas. O Bispo de São Paulo, D. Antônio Joaquim de Mello, publicou-o em um *Regulamento ao Clero, coibindo os excessos e arbitrariedades na exigência de emolumentos* (27 de janeiro de 1853),[393] enquanto o Bispo de Mariana, D. Antônio Ferreira Viçoso, fez o mesmo na Pastoral de 29 de abril de 1853,[394] com valores idênticos nos dois documentos. A primeira tabela (quadro 24) foi destinada aos "*Regentes do coro*" e

[392] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. p. 191-256.

[393] D. Antônio Joaquim de Mello, 7º Bispo de São Paulo. "*Regulamento ao Clero. Cohibindo os excessos e arbitrariedades na exigencia de Emolumentos*" 27/01/1853. Impresso, 14 p. ACMSP, 15-79-52, entre as f. 27-29.

[394] D. Antônio Ferreira Viçoso. Pastoral de 29/04/1853. AEAM, cód. W-3 - "*Disposições Pastorais D. Frei Antônio de Guadalupe - 1727; D. Frei Manuel da Cruz; Visitadores; Despachos; D. Antônio Ferreira Viçoso - 1727-1853.*"

refere-se principalmente a funções da Semana Santa (as duas últimas específicas do Canto das Paixões).[395] A segunda tabela (quadro 25) foi destinada aos "*Moços que servem e seriais*", referindo-se a várias cerimônias do ano.

Quadro 24. Propinas pagas aos "Regentes do coro", nas Dioceses de São Paulo e Minas Gerais (1853).

Função	Valor (réis)
De reger o coro em Matinas ou Ofício de Defuntos	4$000
De um *Exultet*	4$000
Texto no Domingo de Ramos, ou Sexta-feira Maior	4$000
Os altos, ou Cristo	2$000

Quadro 25. Propinas pagas aos "moços que servem e seriais", nas Dioceses de São Paulo e Minas Gerais (1853).

Função	Valor (réis)
Na Missa cantada	$500
De acompanhar Procissão ou enterro, além da vela	$500
De Novenas, *Te Deum*, Vésperas	$300

O *Regulamento ao Clero* (1853) demonstra, portanto, que era muito usual, pelo menos no século XIX, a participação de clérigos em cerimônias religiosas, sobretudo da Semana Santa, nos templos que não tivessem à disposição cantores para todos os ofícios litúrgicos. O estudo dos manuscritos musicais, em si, normalmente não permite conhecer o templo no qual as obras foram executadas ou as particularidades envolvidas nessa execução. Será fundamental, portanto, um estudo mais amplo em relação às cerimônias promovidas pelas instituições religiosas ou de caráter religioso, para se compreender melhor as questões envolvidas na produção e na prática musical religiosa no Brasil.

2.7.6. Músicos e conjuntos musicais

Neste item pretende-se demonstrar que a documentação histórica sobre a prática musical apresenta elementos que permitem algumas deduções sobre a utilização do *estilo antigo* e do *estilo moderno* no Brasil. Em função da prática quase exclusiva do *estilo antigo* na música litúrgica portuguesa, durante o século XVII (ver item 2.5.1), é perfeitamente plausível que o mesmo fenômeno tivesse ocorrido na colônia, o que se pode comprovar pela comparação das informações documentais portuguesas e brasileiras.

---

[395] D. Antônio Joaquim de Mello. "*Regulamento ao Clero...*", p. 14-15.

Referido como *canto de órgão*, o *estilo antigo* praticado em Portugal e no Brasil, no século XVII, estava associado somente a alguns instrumentos musicais, sendo a harpa um dos mais mais importantes. A análise da documentação demonstra que a harpa praticamente desapareceu das cerimônias religiosas brasileiras a partir da década de 1750. Por outro lado, desde fins da década de 1730 começam a ser utilizados, em Minas Gerais, grupos constituídos de dois violinos (*rabecas*) e um violoncelo (*rabecão*), instrumental característico do *estilo moderno*. É, portanto, na confluência desses dois fenômenos que a documentação brasileira permite estabelecer a hipótese de que, entre as décadas de 1730 e 1750, música em *estilo moderno* começou a substituir a música em *estilo antigo* que vinha sendo utilizada nas cerimônias religiosas.

De acordo com essa hipótese, o *estilo antigo*, que teria sido o único praticado nas cerimônias litúrgicas, até então, iniciou sua decadência no mesmo período em que o *estilo moderno* iniciou sua ascensão.

A execução de música polifônica dependeu, no Brasil e em várias regiões européias, da existência de conjuntos musicais que prestassem seus serviços a alguma instituição de caráter ou finalidade religiosa. Em matrizes e catedrais brasileiras, os conjuntos eram arregimentados pelos próprios mestres de capela, mas as irmandades, ordens terceiras e mesmo as câmaras de vilas e cidades *ajustavam* a música com um determinado mestre ou "professor da arte da música", que deveria se responsabilizar pelos músicos e discípulos a seu serviço.

No século XVII, os conjuntos dos quais se tem notícia, em São Paulo, atuaram, basicamente, em matrizes. Na primeira metade do século XVIII, em São Paulo e Minas Gerais, verifica-se a existência de conjuntos trabalhando em matrizes e em capelas de irmandades e ordens terceiras, enquanto, a partir da segunda metade do século XVIII, passaram a ser observados também em catedrais.

Na Capitania de São Vicente, de acordo com os inventários e testamentos paulistas, o *canto de órgão* começava a ser praticado nas cerimônias fúnebres a partir de 1654,[396] por um grupo dirigido pelo mestre de capela, que também poderia empregar dois instrumentos para o acompanhamento: a *harpa* e o *baixão* (precursor do fagote).

Até inícios do século XVIII, as vilas que dispusessem de um mestre de capela não teriam mais de um conjunto musical, enquanto nas vilas onde não existisse o mestre seria muito difícil encontrar um grupo dessa natureza. Inicialmente, esses conjuntos foram

---

[396] Miguel Rodrigues Velho. *Quitação do Vigário Domingos Gomes Albernás*, São Paulo, 21/02/1654. INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 15, p. 350.

constituídos por discípulos, amigos e parentes que, muitas vezes, nem pagamento recebiam por sua participação. É o que se deduz, por exemplo, da leitura do testamento de Antônio Machado do Passo, Mestre de Capela da Matriz de Nossa Senhora de Utuguaçu (hoje Itu - SP), lavrado nessa vila em 1705:[397]

> "*Declaro que me deve a fazenda de Cornélio Rodrigues Arzão que Deus tem dezesseis mil e oitocentos réis, do ensino de dois meninos de minhas musicas. A clareza desta divida é Antônio Corrêa de Sá, porque entregou Manuel Gomes Arzão antes que me pagassem e por onde constava que me era a dever, e assim me deve em consciência.* [...]
> *Peço, pelo amor de Deus, a todos os senhores músicos que têm cantado comigo, assim compadres como amigos e parentes que achar que lhe devo alguma cousa da musica, peçam a meus testamenteiros, senão, me perdoem pelo amor de Deus.*"

A prática de música polifônica exigia, nesses conjuntos, um número de cantores ao redor de quatro, o núcleo básico do coro polifônico, desde o Renascimento. Quanto aos instrumentos musicais, a documentação paulista indica apenas a utilização, nas cerimônias fúnebres, da harpa e do baixão, até 1700. Os instrumentos musicais encontrados nas casas paulistas dos séculos XVI e XVII, de acordo com os inventários e testamentos do período, eram não somente raros na Capitania, como também estavam preferencialmente ligados à música profana (provavelmente também aos vilancicos). A documentação menciona a harpa, o pandeiro, a viola (de mão), a guitarra e a cítara,[398] como se pode observar no quadro 26:[399]

Quadro 26. Instrumentos musicais citados nos inventários e testamentos paulistas (1604-1700).

Instrumento	Proprietário	Documento	Local	Data	Valor
Pandeiro	Manuel Chaves	Inventário	São Paulo	04/10/1604	$160
Viola	Mécia Roiz	Inventário	São Paulo	entre 01/08/1605 e 04/02/1606	$320
Viola / guitarra	Paula Fernandes	Inventário	São Paulo	19/09/1614	$640

[397] Antonio Machado do Passo. *Testamento*, Nossa Senhora da Candelária de Utu, 14/11/1705), "Codicillo". INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 25, 1921, p. 170 e 192.
[398] É difícil saber se as cítaras mencionadas nos inventários e testamentos paulistas referem-se ou não a instrumentos musicais. No Inventário de Francisco Leão (Santana do Parnaíba, 19/02/1632), lê-se "*uma sitra*" (INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 14, p. vi), enquanto no Inventário de Francisco Ribeiro (São Paulo, 22/08/1615), o significado do registro é duvidoso: "*Foi avaliada uma cithara com uma roda de rendas e outra meia em mil e duzentos e oitenta réis*" (INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 4, p. 28). Se este for um instrumento musical, a "*roda de rendas*" pode ser a roseta, ou seja, o orifício no tampo, geralmente decorado com entalhes (ou rendas), até o final do século XVIII.
[399] INVENTÁRIOS e Testamentos. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44 v.

Cítara [?]	Francisco Ribeiro	Inventário	São Paulo	22/08/1615	1$280
Viola	João do Prado	Inventário	São Paulo	23/09/1615	1$280
Viola	Balthazar Nunes	Inventário	São Paulo	?/06/1623	1$280
Cítara [?]	Francisco Leão	Inventário	Parnaíba	19/02/1632	$480
Harpa	Simão da Mota Requeixo	Inventário	São Paulo	?/03/1650	6$000
Viola	Leonardo do Couto	Inventário	Parnaíba	03/08/1650	$320
Viola	Sebastião Paes de Barros	Inventário	Parnaíba	24/12/1688	2$000
Harpa	Sebastião Paes de Barros	Inventário	Parnaíba	24/12/1688	$160
Violas	Afonso Dias de Macedo	Testamento	Itu	20/03/1700	-

As harpas aparecem nos inventários e testamentos no período em que o canto de órgão começou a ser praticado nas cerimônias fúnebres paulistas. Simão da Mota Requeixo, morto em 1650, tinha "*uma harpa sem cordas, em sua avaliação de seis mil réis*",[400] preço alto, se comparado ao das violas (trezentos e vinte a dois mil réis), enquanto Sebastião Paes de Barros, proprietário de uma viola de dois mil réis em 1688,[401] tinha também "*uma harpa velha com sua chave, em sua avaliação em meia pataca*",[402] o que eqüivalia a cento e sessenta réis.

Harpa, para Raphael Bluteau (*Vocabulário português e latino*, v. 1, 1712, p. 516), era "*Instrumento músico de cordas, que foi formado à imitação da lira dos antigos*".[403] O *Dicionário da língua portuguesa* da Academia Real das Ciências (1793), entretanto, apresenta uma definição mais precisa de tal instrumento, associando-o, justamente, ao acompanhamento, "*com o seu baixo*" (ou seja, o *baixão*), da "*música da capela*". O fato de, em 1793, o Dicionário da Academia Real das Ciências referir-se ao acompanhamento da harpa com o termo "*antigamente*" indica que, na segunda metade do século XVIII, sua prática já era pouco usual: [404]

> "*É de figura triangular e consta de uma tábuas delgadas e unidas, que deixam um vão por dentro, o qual se cobre com uma tábua cheia de botõesinhos, onde se seguram as cordas que vão remetar na cabeça, e aqui se põe umas escaravelhas de ferro, que movidas com o temperador servem para temperar o mesmo instrumento. Toca-se com as unhas e antigamente acompanhava com o seu baixo a música de capela.*"

---

[400] Simão da Mota Requeixo. *Inventário*, São Paulo, ?/03/1650. INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 44, p. 129, 1977.

[401] "Foi avaliada uma viola em sua avaliaçao em dois mil reis 2$000". Cf. Sebastião Paes de Barros. *Inventário*, São Paulo, 24/12/1688. INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 22, p. 230, 1921.

[402] Sebastião Paes de Barros. *Inventário*, São Paulo, 24/12/1688. INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 22, p. 233, 1921.

[403] BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez, e latino** [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. v. 1, p. 516.

[404] ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA. **Diccionario Da Lingoa Portugueza** [...] Lisboa: Officina das Mesma Academia, v. 1, 1793. v. 1, p. 416.

No século XVI, as harpas normalmente possuíam vinte e uma cordas afinadas diatonicamente.[405] As alterações cromáticas (apenas bequadros e sustenidos) eram realizadas encostando-se um dos dedos na corda, em uma posição próxima à peça de madeira em que estava unida, provocando a diminuição do comprimento em vibração e a conseqüente elevação da altura do som. No século XVII, começava a ser utilizada a harpa dupla (*arpa doppia*) com duas ordens de cordas (uma delas destinadas às notas alteradas)[406] e as harpas dotadas de grampos móveis junto à corda, para produzir as alterações necessárias.[407]

A versatilidade em relação à afinação favoreceu o emprego da harpa para o acompanhamento da polifonia profana ou religiosa, especialmente nas igrejas e capelas que não possuíam órgão. O musicólogo português Luís Henrique informa que a harpa foi empregada tanto na música religiosa quanto nos vilancicos ibéricos, sugerindo a associação da harpa e do órgão nos serviços religiosos, nos casos em que o segundo instrumento estivesse disponível:[408]

> "*No séc. XVII o órgão afinado por tons medianos não podia satisfazer o acompanhamento dos vilancicos ibéricos, devido ao elevado número de sustenidos e de bemóis usados. A harpa de duas ordens de cordas cruzadas passa então a ter um papel importante na execução do baixo contínuo destes vilancicos.*
>
> *Sobre a intervenção da harpa como baixo contínuo na música da Península Ibérica pode ainda dizer-se que em geral na música religiosa ela partilhava freqüentemente com o órgão essa tarefa. Nesse caso a harpa podia acompanhar os cantores solistas enquanto que o órgão acompanhava o coro, ou então numa obra a dois coros o órgão acompanhava um deles e a harpa acompanhava o outro.*"

De fato, o uso da harpa foi corrente na música religiosa portuguesa, até meados do século XVIII. De acordo com Agostinho de Santa Maria, no *Santuário Mariano* (v. 10, 1723), as cerimônias em louvor à imagem de Nossa Senhora da Penha de França, da Catedral de Santiago da Ilha de Cabo Verde, associavam o *canto de órgão* aos instrumentos musicais, mas o instrumento citado com destaque foi a harpa:[409]

---

[405] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical**. [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 281.
[406] HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais**. Lisboa, Fundação Caloueste Gulbenkian, 1988. p. 135.
[407] "*No meado do século XVII, os fabricantes tiroleses construíram harpas que tinham um grampo móvel correspondente a cada corda, o qual se apertava com a mão de encontro à corda, para que esta ficasse mais alta meio tom, obtendo-se assim as alterações acidentais.*" Cf.: VIEIRA, Ernesto. Op. cit. p. 282.
[408] HENRIQUE, Luís. Op. cit. p. 135.
[409] "*Todos os sábados lhe cantam missa, e de tarde a sua Ladainha, onde todos acodem com muita devoção, esta ladainha é cantada com musica de canto de órgão, com harpa, e outros instrumentos; porque também se paga aos ministros, e músicos da mesma fazenda da Senhora*". Cf.: SANTA MARIA, Agosti-

O emprego da harpa como acompanhamento do *canto de órgão* teve, entretanto, uma certa especificidade. A documentação compilada sugere que, em Portugal, esse instrumento foi normalmente praticado por mestres ligados a catedrais, mosteiros e conventos e não por músicos independentes, a serviço de centros religiosos. Barbosa Machado, na *Bibliotheca lusitana* (v. 1, 1741), informa que o Frei Dionísio dos Anjos (?-1709), do Mosteiro de São Jerônimo de Lisboa "*foi insigne da arte do contraponto e não menos destro tangedor de harpa e viola*"[410] e que o Frei André da Costa (?-1684), do Convento da Santíssima Trindade de Lisboa, "*foi tão insigne em compor música como em tocar harpa* [...]".[411] Francisco da Cruz, no manuscrito *Bibliotheca Lusitana* (MS 51-V-50 da Biblioteca da Ajuda), acrescenta que o Frei Gabriel de Jesus (fl. 1675-1688), monge cisterciense do Convento de Alcobaça, "[...] *além de ser bom organista e destríssimo na harpa, é grande compositor de solfa.*"[412] No *Catálogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. Paulo*, manuscrito que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa (redigido provavelmente em 1737), o Frei Jacinto do Sacramento é citado como não menos venerado "[...] *pelos instrumentos da harpa e órgão, em que é destríssimo tangedor.*" [413]

Músicos que atuaram em mosteiros, conventos, catedrais e até mesmo matrizes brasileiras, até meados do século XVIII, também foram praticantes da harpa, uma vez que os órgãos ainda não eram comuns na América Portuguesa. De acordo com Diogo Barbosa Machado, na *Bibliotheca Lusitana* (v. 4, 1759), o compositor português Frei Antão de Santo Elias (?-1748), que recebeu o hábito no Convento de Nossa Senhora do Carmo da Bahia em 1696, regressou a Lisboa em época desconhecida e, "*incorporado nesta Província, exercitou por três anos o lugar de Mestre de Capela no Convento de*

---

nho de. **Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas De Nossa Senhora, E das milagrosamente apparecidas** [...]. Lisboa: Antônio Pedrozo Galrão, 1723. Livro V, título II, p. 98.

[410] MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Antônio Isidoro da Sonseca, 1741. v. 1, p. 704-705. Apud: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da** "**Bilioteca Lusitana**". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 47.

[411] Idem. Lisboa: Antônio Isidoro da Sonseca, 1741, p. 144. Apud: Idem. p. 68.

[412] CRUZ, Francisco da. *Bibliotheca Lusitana*. Biblioteca da Ajuda, Lisboa. MS 51-V-50, p. 346. Apud: Idem. p. 137

[413] *Catálogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo pr.º eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria*. f. 203r. Cf.: NERY, Rui Vieira. **Para a história do barroco musical português** (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. 55.

Lisboa, por ser muito perito na arte da Música e não menos no toque de harpa, cujo ministério por muitos anos teve na Catedral de Lisboa."[414]

Loreto Couto, no manuscrito *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco* (1757)[415], apresenta notícia semelhante sobre João de Lima (Santo Amaro, século XVII), Mestre de Capela da Catedral da Bahia (c.1670-c.1680) e depois de Olinda, o qual "[...] *sabia tanger com perfeição os instrumentos de assopro, como órgão, pífaro, baixão, trombeta, etc. e os de cordas como viola, rebecão, citara, tiorba, harpa, bandurrilha, e rebeca, e que em todos era Anfião na lira e Orfeu na cítara.*"

O Nordeste brasileiro, de fato, destacou-se nessa prática, durante o século XVII, devido ao desenvolvimento econômico e à concentração de mosteiros e conventos na região. De acordo com dietários da Ordem de São Bento da Bahia, compilados por Maria Luísa de Queirós Santos, o Frei Antônio de Santa Maria (Bahia, ? - Rio de Janeiro, 1686) "*Era músico, organista e tocava harpa*",[416] enquanto o Frei Antônio de São Paulo (Rio de Janeiro, ? - Bahia, 1652),[417] que professou no Mosteiro da Bahia, "*No tempo de estudante aplicou-se com grande desvelo à música e a vários instrumentos, principalmente à harpa, que tocava com destreza.*"

Frei Eusébio da Soledade foi o nome religioso de Eusébio de Matos (Bahia, 1620-1692), irmão do poeta e cantor Gregório de Matos Guerra. De acordo com Argeu Guimarães, no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* (1922), Frei Eusébio entrou para a Companhia de Jesus aos quinze anos, mas em 1677 transferiu-se para a Ordem de Nossa Senhora do Carmo, onde "*Foi virtuose insigne, autor da letra e música de hinos religiosos e cantos profanos; dedilhava com igual sentimento e maestria a harpa e a viola.*"[418]

O *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições por José Mazza* (anterior a 1787), por sua vez, informa que Inácio [Ribeiro] Nóia,

---

[414] MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Francisco Luís Ameno, 1759. v. 4, p. 2-21. Apud: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da "Bilioteca Lusitana"**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 213.
[415] Biblioteca Nacional de Lisboa, MS B, 16, 23 (atualmente F.G 873), f. 793. O documento foi impresso nos **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).
[416] SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. **Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil.** Rio de Janeiro, Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942, p. 192. A Autora não indica com precisão os documentos consultados, informando, apenas (nota na p. 191), que "*Os dados biográficos dos monges da O.S.B. foram coligidos do Dietário dos respectivos Mosteiros, respeitando-se a disposição constante no mesmo*".
[417] Idem. Ibidem. p. 193.
[418] Idem. Ibidem. p. 212-213.

natural de [Santo Antônio] do Cabo (Loreto Couto diz Recife),[419] Presbítero do hábito de São Pedro e Mestre de Capela da Vila de Santo Antônio, no Recife (PE), "[...] *tocou muito bem harpa e viola e fez discretamente bem os versos latinos e portugueses.*"[420] De acordo com o mesmo autor, Inácio Terra, "*homem pardo*", Presbítero do hábito de São Pedro, Mestre de Capela da Catedral de Olinda (PE) e falecido em Igaraçu (PE), onde pode ter desempenhado a mesma função, "[...] *tocava muito bem harpa e compunha não menos bem a sua música*."[421]

Esse fenômeno ainda não foi suficientemente estudado no Brasil, mas os indícios até agora reunidos sugerem que os mestres de capela, até meados do século XVIII, acompanhavam seus cantores à harpa, admitindo em seus conjuntos outros instrumentos, de acordo com as possibilidades. Em 11 de novembro de 1728, Manuel Rodrigues de Souza foi provisionado Mestre de Capela da Vila de Curitiba (então pertencente à Diocese de São Paulo) pelo período de quatro meses, com permissão de abrir uma escola pública de "*ler, escrever, contar, solfa e harpa.*"[422]

Na vila litorânea de Paranaguá (PR), a organização dos conjuntos em 1747 era a mesma do século anterior e a harpa ainda era a o instrumento básico. É o que se observa em um Auto de Requerimento de Notificação entre Partes, impetrado por Antônio de Oliveira contra Vitorino Nogueira da Paz em 15 de janeiro de 1746. Esses dois músicos haviam firmado um termo, segundo o qual, dividiriam os lucros do mestrado da capela da Vila de Paranaguá, alternando "[...] *o toque da harpa o tempo de 6 meses, como se refere no dito termo, para ter tempo de encordoar e preparar a sua harpa*". Nessa época, contudo, Antônio acusou Vitorino de ter rompido o acordo:[423]

> "[...] *Que declarando-se do dito termo, que cada um dos sócios entrasse com o seu músico, o Autor Embargado logo começou a taxar o tiple do Embargante, só a fim de meter mais músicos da sua escola, e não por serem mais peritos do que o músico do Embargante, e conseguindo esse intento, logo lhes alterou os salários que se pagavam usuais, a fim de dissipar e disgostar ao Réu Embargante a procurar rixa para o expulsar, como assim o tem feito sem ser por meios de justiça, tanto assim que, sendo convidado o Autor Embargado de um filho do Sargento mor Pedro da Silva Porto, que havia falecido, sem mais fazer caso do*

[419] DINIZ, Jaime. **Músicos pernambucanos do passado**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969. v. 1, p. 19.
[420] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 76, ago. 1944, p. 367.
[421] Idem. Ibidem. v. 23, n. 76, ago. 1944, p. 367-368
[422] NEGRÃO Francisco (org.). **Boletim do Arquivo Municipal de Curitiba**, Curitiba, v. 1, p. 46-7, 1906. Esta informação foi gentilmente enviada por Rogério Budasz.
[423] DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. p. 94.

> *Réu Embargante, mandou a sua harpa para a casa do dito e convidou a Francisco Xavier para músico* [...].”

Apesar do surgimento dos primeiros grupos independentes, de maneira geral, a música religiosa praticada em Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII, continuou predominantemente ligada à atividade de mestres de capela e de músicos com ordens sacras. Em Vila Rica, o conjunto mais ativo nesse período foi o do Padre Antônio de Souza Lobo, do qual existem dezenas de pagamentos registrados em livros de irmandades locais. Francisco Curt Lange, que compilou várias informações sobre esse mestre, referiu-se ao mesmo nos seguintes termos:[424]

> “*Espécie de patriarca da música em Vila Rica entre 1720 e 1750. Licenciado até 1748, tomou hábito, não mais regendo os seus conjuntos. Morava na Rua da Ponte de Ouro Preto, segundo documento de 1755. Esta rua foi designada pelo povo ‘rua do Padre Lobo’. Os Souza Lobo foram muitos irmãos e, destes, vários integravam a sua capela. Bartolomé de Souza Lobo foi mestre de talha de São José e Jerônimo de Souza Lobo, que parece ter sido irmão menor, violinista, organista e compositor, testamenteiro do Padre Antônio.* [...] *Até hoje não foi possível estabelecer se foi português ou brasileiro, branco ou homem de cor.*”

Na prática musical mineira da primeira metade do século XVIII, entretanto, a harpa continuou a ser utilizada na música religiosa com uma certa freqüência. Em 1717, a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (atual Ouro Preto) pagou vinte oitavas “[...] *a dois músicos e ao harpista na festa da Cruz.*”[425] Os conjuntos mineiros desse período passaram por um processo de transição, entre aqueles constituídos em torno do *estilo antigo* (com o acompanhamento de harpa e baixão) e aqueles constituídos em torno do *estilo moderno* (com a utilização de violinos e outros instrumentos).

Em 1740, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila de São José del Rei (hoje Tiradentes - MG), constituída por homens brancos e auferindo as maiores receitas entre as irmandades da vila, ainda pagava sessenta e seis oitavas de ouro “*ao Reverendo*

---

[424] LANGE, Francisco Curt. Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica. **Estudos Históricos**, Marília, n. 7, p. 12-78, 1968. Esta informação encontra-se na p. 74.

[425] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1) p. 187.

Mestre de Capela, harpista e contralto”[426] mas, como se observa no registro, o harpista não era mais o mestre de capela. A mesma irmandade pagou vinte e uma oitavas de ouro “*ao harpista*” em 1741, vinte e cinco oitavas “*pelo que se pagou ao harpista Jorge Moreira*” em 1742 e trinta e duas oitavas “*pelo que se deu ao harpista Jorge Moreira*” em 1743.[427]

A harpa continuaria a ser utilizada em Minas Gerais, porém não exclusivamente por mestres de capela, enquanto os conjuntos passavam a receber, inicialmente, um único violino (na época denominado *rabeca*), além de outros instrumentos graves melódicos (como o *rabecão* ou violoncelo) ou harmônicos (como o cravo e o órgão). De acordo com Dario da Silva, realizou-se, no Serro, em 1738, um “*Ajuste com o Padre João Caldeira, para 4 vozes, tiple, contralto, tenor e baixo, harpa, cravo e rabeca, por 35 oitavas de ouro* [...].”[428] A única composição litúrgica em *estilo moderno* encontrada no Grupo de Mogi das Cruzes (anterior à década de 1760) é uma Ladainha, cuja parte instrumental preservada é uma “*Rabeca*” (violino), indicando, o singular, a inexistência de parte para uma segunda rabeca.[429] Curiosamente, a mais antiga composição portuguesa conhecida - um conjunto de Responsórios das Matinas de Natal de D. Pedro da Esperança (?-1670) - utiliza somente um violino no conjunto instrumental (ver exemplo 16).[430]

Os violinos ou rabecas já eram usados em Portugal desde inícios do século XVII, ou mesmo fins do século XVI[431] mas o instrumento normalmente não teria outra função, nesse período, além de dobrar uma das partes vocais, normalmente sem receber uma parte própria. Foi somente a partir de fins do século XVII ou inícios do século XVIII, quando o *estilo concertado* italiano começou a ser assimilado em Portugal, que

---

[426] TONI, Flávia Camargo. A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 108.

[427] Idem. Ibidem. p. 109.

[428] SILVA, Dario da. **Memória sobre o Serro antigo**. Cidade do Serro: Ed. do autor [Tipografia Serrana], 1928. Apud: LANGE, Francisco Curt. **História da música na Capitania Geral de Minas Gerais**: Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais [Imprensa Oficial], 1983 [na ficha catalográfica: 1982] (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8) p. 22.

[429] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 7 C-Un - f. 25] - “*Rabeca.*” Sem indicação de copista, sem local, [anterior à década de 1760]: parte de vl.

[430] ESPERANÇA, D. Pedro da. **Quatro responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança**: transcrição de Francisco Faria. Coimbra: Separata do Boletim da Universidade de Coimbra, v. 33, 1977. 47 p.

[431] D. Agostinho da Cruz, que recebeu o hábito da Congregação de Santa Cruz de Coimbra em 1609 “[...] *foi peritíssimo na música e insigne tangedor de rabeca e órgão*”. Cf.: MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Antônio Isidoro da Sonseca, 1741. v. 1, p. 65. Apud: NERY, Ruy Vieira. **A música no ciclo da** “**Bilioteca Lusitana**”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 82.

os conjuntos de música religiosa passaram a utilizar um par de rabecas, com partes melódicas diferentes das partes vocais, principal característica desse estilo.

A transmissão dessa tendência para o Brasil foi relativamente rápida. O estabelecimento, em Minas Gerais, de conjuntos cuja base instrumental estava nas rabecas e rabecões (duas a quatro rabecas por rabecão) parece situar-se entre fins da década de 1730 e inícios da década de 1740, de acordo com a documentação até o momento estudada, o que não quer dizer que os conjuntos de instrumentação arcaica fossem extintos de imediato. A Irmandade de São Miguel e Almas da Vila de São José del Rei, por exemplo, gastou, em 1740, quarenta e três oitavas de ouro "*para a música com rabecão e duas rabecas*" e, em 1742, oito oitavas "*pelo que pagou a dois rabecas*",[432] enquanto a Irmandade do Santíssimo Sacramento da mesma vila gastou, em 1752, quarenta e duas oitavas e meia "*pelo que se pagou à música de sete vozes e seis instrumentos.*"[433]

Acrescente-se às informações acima o fato, segundo Rui Vieira Nery, de ter ocorrido em Portugal "[...] *já em plena década de 1720, a introdução gradual dos instrumentos de corda na música litúrgica, mais uma vez a exemplo do sucedido na Capela Real*. [...]".[434] Nas festividades promovidas pelas irmandades mineiras, o acompanhamento do canto por instrumentos de cordas com arco teria chegado, portanto, entre uma e duas décadas após o início de sua utilização na música religiosa portuguesa.

O mesmo fenômeno pode ser observado nos conjuntos que atuaram nas festividades da Câmara de Vila Rica. Os livros anteriores a 1744 foram perdidos (os demais encontram-se no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte - MG), mas o *Livro de Termos de Obrigações* registra, nesse ano, a instrumentação do conjunto de Antônio de Souza Lobo, ainda com a permanência da harpa, mas já sem o cravo:[435]

> "[...] *pelo dito Licenciado Antônio de Souza Lobo foi dito e declarado que ele de sua livre vontade e sem constrangimento algum se obrigava sobre sua pessoa e bens a fazer a música das duas festas de São Sebastião e Corpo de Deus, a saber a de São Sebastião com as vozes e instrumentos seguintes: harpa, rebecão, duas rebecas, tiple, contra alto, tenor e baixa; e para a de Corpo de Deus os mesmos instrumentos em dois coros de música* [...]"

---

[432] TONI, Flávia Camargo. Op. cit. p. 81.
[433] Idem. Ibidem. p. 111.
[434] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991. p. 82.
[435] LANGE, Francisco Curt. La música en Villa-Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). I - El Senado de la Camara y los servicios de musica religiosa; historia de un descubrimiento. Experiencias y conceptos. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 102, p. 5-129, out./dez. 1967. Esta informação encontra-se nas p. 49-50.

Em 1745 desaparecem as harpas das festividades da Câmara de Vila Rica, permanecendo apenas as rabecas e o rabecão (embora a documentação, nos quinze anos subsequentes, seja bastante incompleta e imprecisa) e mencionando-se o cravo somente em 1787. A década de 1760 foi decisiva para a consolidação e ampliação da nova formação dos conjuntos a serviço da Câmara, que passaram a incluir também as trompas a partir de 1762, os clarins a partir de 1780, as flautas e clarinetas a partir de 1783, os timbales a partir de 1786 e os "*boés*" (oboés) e fagotes a partir de 1787.[436]

Textos do final do século XVIII confirmam o estabelecimento dos novos conjuntos musicais. As *Cartas Chilenas* (1787-1789), atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga (Carta 6ª), mencionam, em apenas 3 versos, quase todos os instrumentos (omitem apenas as clarinetas) que se somaram às rabecas e rabecões nos conjuntos a serviço da Câmara de Vila Rica entre 1762-1787, ao descrever as festas de 1789, pelo casamento dos Príncipes de Portugal: "[...] *Soam trompas / soam os atabales* [= timbales], *os fagotes, / os clarins, os boés, e mais as flautas.*"[437]

Na década de 1750, a harpa e o cravo praticamente desaparecem da documentação brasileira até agora conhecida sobre a música religiosa. Tais instrumentos também entraram em declínio na música religiosa portuguesa e, nos acervos brasileiros (nos quais são desconhecidos manuscritos musicais com data inferior a 1759), não se encontrou, até o presente, um só exemplo de música religiosa, no qual estivessem especificados.

Em 1759, a Companhia de Jesus fora expulsa da América Portuguesa e seus bens começaram a ser inventariados. Alguns dos inventários preservados sugerem que os Jesuítas não teriam levado para fora do Brasil instrumentos e músicas utilizados em suas casas ou igrejas, contrariando hipóteses que atribuiriam à sua expulsão o desaparecimento de manuscritos musicais copiados no Brasil no período anterior à década de 1760.[438]

As harpas, baixões e outros instrumentos associados aos conjuntos musicais anteriores à segunda metade do século XVIII, aparecem, nos inventários de bens da Companhia de Jesus, ao lado de instrumentos "modernos", como as rabecas e o rabecão.

---

[436] Idem. Ibidem. p. 60-64.
[437] GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**: introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 140.
[438] Cf. CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v. 1, p. 98-110.

Jaelson Trindade informa que, nos *Autos de Inventário e Seqüestro feito nos bens que se acharam na Aldeia de Mboy* (Embu - SP), de 1759,[439] foram arrolados um órgão pequeno, um "*manicórdio*", um baixão, duas harpas, duas "*rabecas novas com sacos de baeta vermelha e suas caixas*", uma "*dita velha com saco de linhagem*", um "*rabecão novo com sua caixa*" e, surpreendentemente, "*uma caixa com vários papéis de solfa*", nunca encontrados.[440]

No *Treslado do Auto de Inventário da Real Fazenda Santa Cruz* (Rio de Janeiro - RJ), de 1779, foram relacionados dezessete instrumentos musicais no item "Instrumentos de música pertencentes à igreja", entre os quais um cravo, uma viola, duas flautas doces e oito charamelas, que aparecem ao lado das modernas rabecas e rabecão. Observe-se neste documento, como no precedente, a inexistência de trompas, que seriam largamente utilizadas em Minas Gerais, a partir da década de 1760:[441]

Três rabecas, uma quebrada
Um Rabecão velho
Um cravo
Um manicórdio
Duas flautas doces
Uma viola quebrada
Oito charamelas, que constam dos instrumentos seguintes:
Um baixo de metal amarelo
Um tenor de pau amarelo e pé de metal amarelo, digo, de pau vermelho e pé de metal amarelo
Um contralto da mesma forma
Um tiple de pau amarelo
Uma requinta de pau amarelo
Dois Tiples de pau vermelho com cintos de metal
Dois bués de pau amarelo
Um dito de pau pintado

Em decorrência de questões históricas e sociais do período pombalino, como o processo de urbanização e a proliferação das irmandades religiosas, as décadas de 1750 e 1760 assistiram a uma grande transformação na quantidade e no grau de profissionalização dos conjuntos musicais brasileiros, principalmente em Minas Gerais, cuja estrutura refletia o modelo português do período, relativo às *artes* e *ofícios*. Nesse sistema, distinguiam-se os *ofícios mecânicos* (alfaiataria, carpintaria, selaria, etc.) e as *artes libe-*

---

[439] Trindade cita os "Autos de inventário e Seqüestro feito nos bens que se acharão na Aldeia de Mboy..." (bens móveis), da Divisão do Serviço do Patrimônio da União em São Paulo (documentos da antiga Tesouraria da Fazenda Nacional).
[440] TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, São Paulo, n. 20, p. 15-24, 1984. Esta informação encontra-se na p. 19.
[441] TRESLADO do autto de Inventario da Real Fazenda Santa Crus ebenz que nella seacham. **Archivo do Districto Federal**, Rio de Janeiro, p. 73-77, 124-133, 333-339 e 418-425, 1894. Cf.: "Instrumentos de música pertencentes à igreja", p. 77.

rais (arquitetura, música, pintura e escultura), enquanto os profissionais eram divididos em três categorias hierárquicas: *mestres*, *oficiais* e *aprendizes*. Os *mestres* não somente lideravam o trabalho, como também ensinavam os *aprendizes*. Os *oficiais*, por sua vez, representavam uma categoria intermediária - a maior força de trabalho, na maioria dos casos - que já haviam superado o estágio de aprendizes, mas ainda não tinham total independência e, eventualmente, conhecimento, para atuarem como mestres.

Os *mestres* desses conjuntos não somente exerciam a direção musical - ensaiando, regendo, compondo, copiando música, etc. - como eram os responsáveis pelos *ajustes* com as entidades contratantes, recebendo os valores estipulados e repassando as partes combinadas aos seus integrantes, por acordos internos e, geralmente verbais. Os *oficiais* constituíam a maior parcela dos conjuntos, no caso, os cantores e instrumentistas, mais freqüentemente denominados pelas vozes que cantavam ou pelos instrumentos que tocavam: *contraltos*, *tenores*, *baixos*, *rabecas*, *rabecões*, *trompas*, etc. Os aprendizes geralmente atuavam como *tiples* (sopranos) e, normalmente, não eram nomeados nos ajustes, devido à posição hierárquica inferior e mesmo à instabilidade de sua condição de discípulos, uma vez que, ao atingirem suficiente conhecimento prático, eram elevados à situação de oficiais.

Os *ajustes* eram acordados entre os mestres dos conjuntos e as inúmeras entidades interessadas, como irmandades, confrarias, ordens terceiras e câmaras das vilas e cidades. No Auto de Vereação realizado em 19 de dezembro de 1750, "[...] *nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto em os Passos do Conselho da Casa da Câmera*", por exemplo, "*acordaram que para o mesmo ato do funeral acima* [de D. João V] *ajustasse o dito Procurador quatro coros de música com Francisco Mexia, dando este todas as vozes e instrumentos que forem necessários para a dita função* [...]"[442]

Francisco Curt Lange informa que, a partir de 1760 (em outro texto diz 1757),[443] a quantidade de conjuntos em Vila Rica cresceu de tal maneira, que foi instaurado um sistema de leilões públicos para as festividades da Câmara, denominado *arrematações*, segundo o qual, os mestres ofereciam seus lances para a realização da música de todo o

[442] FUNERAES de Dom João Quinto. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 9, n. 1/2, p. 359-365. Esta informação encontra-se na p. 363.
[443] LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). **Minas Gerais: terra e povo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p. 239-280. esta informação encontra-se nas p. 265-266.

ano e a Câmara selecionava o menor lance para o *ajuste*.[444] Os mestres, que apresentavam seus lances para a música das festividades anuais da Câmara, eram obrigados a apresentar também o "*rol dos músicos*" de seu conjunto e um "*fiador*", para substituí-lo em quaisquer impedimentos.

De acordo com as informações até agora conhecidas sobre a prática musical mineira, as festividades da Câmara de Vila Rica, no século XVIII, estiveram entre as mais rentáveis e concorridas de toda a região, proporcionando o emprego dos maiores conjuntos que atuaram nesse período. Até inícios do século XVIII, não eram encontrados, normalmente, conjuntos com mais de seis ou sete integrantes, mas os conjuntos que atuaram nas festas da Câmara de Vila Rica, na segunda metade desse século, chegaram a contar com até trinta e sete componentes, mantendo, entretanto, um núcleo básico de oito a quatorze pessoas. Francisco Curt Lange, tendo em mente as grandes orquestras do século XIX e XX, que empregavam dezenas e, às vezes, mais de uma centena de pessoas, julgou tais conjuntos "*numericamente pequenos*":[445]

> "*Seria necessário explicar como se desempenhavam estes conjuntos. Eram numericamente pequenos, não se excedendo, na maioria dos casos, de 14 ou 15 figuras, constituídas em quarteto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo), violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. As trompas quase nunca faltavam, foram instrumentos tradicionalmente muito apreciados. Às vezes entravam oboés, flautas, clarinetas, outras vezes clarins, somente em ocasiões festivas os timbales.* [...]"

Nas festas da Câmara de Vila Rica, portanto, os conjuntos já estavam totalmente adaptados ao *estilo moderno*. De acordo com Curt Lange, o instrumental acima descrito para o acompanhamento do canto foi regularmente empregado nos conjuntos mineiros da segunda metade do século XVIII:[446]

> "*O instrumental empregado na segunda metade do século XVIII foi o seguinte: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos nas cordas; flautas, oboés, clarinetas, fagotes, clarins e trompas nos sopros de madeira e de metal, respectivamente; cravos e órgãos como instrumentos de teclado, e timbales como percussão.* [...]"

---

[444] LANGE, Francisco Curt. A música no período colonial em Minas Gerais. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA EM MINAS GERAIS. [**I**] **Seminário sobre a cultura mineira no período colonial**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. p. 38.
[445] Idem. Ibidem. p. 40.
[446] LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: CESAR, Guilhermino (org.). Op. cit. p. 268.

A utilização de dois violinos (*rabecas*) e violoncelo (*rabecão*) como instrumental básico dos conjuntos musicais de Vila Rica parece já estar estabelecida na década de 1760. O "*Termo de ajuste feito com Julião Pereira Machado para fazer as músicas de todas as funções da ordem por o período de um ano, pelo preço de 120 oitavas*", do *Livro 1º de Termos e deliberações das mesas da Ordem do Carmo*, da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (1753-1784), f. 83r-83v, demonstra que a utilização dos demais instrumentos dependia da solenidade da cerimônia. O *termo* determinou que, além dos violinos e do violoncelo, "*nas funções principais dobraria os instrumentos e poria trompas*". Observe-se, ainda, que o próprio mestre era o responsável pela parte do baixo e que, para as vozes intermediárias, estavam nomeados os cantores do grupo, mas a voz, ou vozes agudas, deveriam ser cantadas pelos "*melhores tiples que houverem*", nada mais que os discípulos de Julião Pereira Machado:[447]

> "[...] *para baixa ele dito Julião Pereira Machado, para tenor Inácio Parreiras ou José Felis* [Feliz? Félix?], *para contralto Antônio Freire ou outro, sendo bom, os melhores tiples que houverem, para rabecão Felipe Nunes, para primeira rabeca Caetano Rodrigues e para segunda João Marques e nas funções principais dobraria os instrumentos e poria trompas, com condição porém de que faltando todas as ditas vozes ou instrumentos, ou qualquer deles, se podia pela parte desta ordem meter outros em todas as ocasiões que faltarem, a custo dele dito Machado* [...]"

Os inventários de mineiros que atuaram na segunda metade do século XVIII demonstram o definitivo estabelecimento do núcleo de cordas com arco dos conjuntos musicais mineiros. O célebre pintor marianense Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), por exemplo, teve "*uma rabeca fina com caixa*", avaliada em doze mil e oitocentos réis, "*uma dita violeta com caixa usada*",[448] avaliada em quatro mil e oitocentos réis e "*uma folha de fagote*" (que mais parece ser um manuscrito musical), avaliada em quatrocentos réis.[449] O inventário de músicos (principalmente de mestres) revela, entretanto, uma

[447] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1) p. 223.
[448] *Violeta* é um termo português ainda utilizado para designar a viola de orquestra.
[449] CSM - Cód. 68 do Cartório do II Ofício. Inventário. "Maço 24 n. 19 1832 / Alfs Manuel da Costa / Ataide / Tuthora". Mariana, 15/04/1830. f. 5r, 17v e 18r. Para se ter idéia do significado desses valores, no Inventário de Ataíde também estão avaliados um cavalo russo de 10 anos em 12$000 réis, uma caixa pequena com fechadura em 1$200 réis e uma escrava de 50 anos em 36$000 réis.

variedade bem maior de instrumentos, como é o caso de Florêncio José Ferreira Coutinho, que viveu em Vila Rica (hoje Ouro Preto), entre 1750-1819:[450]

> "*Item - uma viola em bom uso, avaliada na quantia de um mil e duzentos reis - 1$200*"
> "*Item - quatro voltas de trompa usadas, avaliada todas na quantia de cento e cinqüenta réis, com que sai à margem - $150*"
> "*Item - uma rabeca do Norte com sua caixa usada, avaliada na quantia de seis mil réis, com que sai à margem - 6$000*"
> "*Item - declarou ela inventariante, que ao falecido ficara a dever sua irmã Ana Maria de Santa Clara e seu marido José Manoel, por bilhetes e clarvios* [?] *e dinheiro que emprestou para remir um rabecão, que tudo importa na quantia de setenta e cinco mil e novecentos réis, com que sai - 75$900*"

Os mestres de música, sendo integralmente responsáveis por seus conjuntos, deveriam possuir um arquivo musical com repertório suficiente para todas as funções religiosas nas quais atuavam, e também exemplares dos instrumentos tocados em seus conjuntos, para disponibilizá-los aos instrumentistas que não os possuíssem, ensinar os aprendizes, facilitar o suprimento dos faltantes e até para tocá-los, quando fosse o caso. Por essa razão, aparecem, no inventário de Florêncio José Ferreira Coutinho, todos os representantes do instrumental básico do *estilo moderno* da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX: "*rabeca*", "*viola*", "*rabecão*" e trompas (no caso, "*voltas de trompa*"),

O ingresso de instrumentos ao núcleo de cordas com arco, já referido em relação aos conjuntos que atuaram a serviço da Câmara de Vila Rica, na segunda metade do século XVIII, generalizou-se na primeira metade do século XIX, em virtude da contínua tendência de transposição das novidades técnicas da ópera italiana para a música religiosa. Os conjuntos mineiros desse período começaram a crescer consideravelmente, passando a ser denominados *corporações* ou *orquestras*. Essa tendência é perfeitamente observável no inventário do mestre sanjoanense Lourenço José Fernandes Braziel (?-1831), realizado no cartório de São João del Rei em 1833. Em lugar de apenas quatro itens instrumentais, como no inventário de Ferreira Coutinho, a relação de instrumentos em propriedade de Fernandes Braziel sobe para doze itens (quadro 27):[451]

---

[450] MIOP/CP - "*1820 / Orphaos / 22 de Abril / Defunto Florencio Joze Ferr[a] / Coutinho / L.[o] novo a f. 99 / Inventario dos bens e Orphaos / que ficaraõ por falescim.[to] do finado / supra morador ~~q~~ foi na Fregue-/zia do Ouro Preto desta Villa fa-/lescido sem Testamento de q[m] ficou / Inventariante Michaela dos An/jos Lima digo dos Anjos Glz' Lima / Escr[am] Pinheiro*". Cód. 54, Auto 644, 1º Ofício. f. 5r-5v e 6v.

[451] MRSJR, s/cód. - "*1833 / 16.[o a] 1.[o] = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.[e] seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*". f. 10r-11r. A consulta desse documento somente foi possível graças à indicação e às cópias extraídas por Aluízio José Viegas, gentilmente disponibilizadas para este trabalho.

Quadro 27. Instrumentos musicais mencionados no Inventário dos bens de Lourenço José Fernandes Braziel (São João del Rei, 1833).

Instrumentos	**Avaliação**
1 Rabecão grande usado	20$000
1 Pequeno usado	18$000
Outro dito todo quebrado	$000
1 Clarineta	20$000
1 Jogo de trompas velhos [sic]	20$000
1 dita	14$000
Rebecão que recebeu o Padre Francisco Braziel, quando foi pa[ra] *S. Paulo*	10$000
1 Cravo todo quebrado	10$000
1 Violeta feita cá	3$600
2 Clarins com suas voltas usados	14$000
1 Frauta quebrada	$480
1 Flautim	1$500

As "*voltas*" de trompas e clarins, mencionadas nos inventários de Ferreira Coutinho e Fernandes Braziel, nada mais eram que tubos sobressalentes, adaptáveis aos instrumentos para modificar sua tonalidade, permitindo, assim, o ajuste às modulações harmônicas, de uma seção para a outra das composições religiosas. Durante a primeira metade do século XIX, essas trompas e clarins começavam a ser substituídas por instrumentos que já possuíam todas as voltas, agora selecionáveis pelo músico apenas por meio de *chaves* nas trompas e *pistos* nos clarins, surgindo, assim, as *trompas de chaves* e os *pistões*.

Essas novas modalidades de instrumentos chegaram rapidamente ao Brasil e começaram a transformar a constituição das corporações. Antônio Borges Sampaio, em um texto de 1902, no qual recordou as corporações musicais de Uberaba (MG), comentou a substituição do instrumental do século XVIII por aquele desenvolvido na Europa a partir do início do século XIX, na corporação "dos Bernardes", que atuou na cidade entre c.1815-c.1850:[452]

> "*Os instrumentos então usados por aquela corporação musical eram: as antigas trompas circulares, às quais se adicionavam tubos, também circulares, que o artista conduzia enfiadas no braço esquerdo, em número de quatro a seis e lhe serviam para elevar ou abaixar o tom do instrumento; rabecas, violoncelo, triângulo, clarineta, flauta, flautim e bombo.*
>
> *O primeiro instrumento com* pistons *(sistema francês), ou* piston *propriamente dito, que apareceu em Uberaba, foi trazido da cidade de Oliveira, Minas, por Antônio Eduardo da Motta Ramos em 1853, falecido há muitos anos. A primeira* violeta *trouxe-a, no mesmo ano, o distinto*

[452] SAMPAIO, Antonio Borges. A musica em Uberaba. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 7, n. 3/4, p. 691-699, jul./dez. 1902. Esta informação encontra-se nas p. 694-695.

ouropretano Dr. Joaquim Caetano da Silva Guimarães, quando aqui era juiz de direito. [...]

Daí em diante, os instrumentos modernos foram substituindo os antigos."

Com a anexação de trompas de chaves, pistões e outros instrumentos de metal, sobretudo o oficleide (em conjuntos de sopros também o helicon e o bombardino), definiu-se o tipo de orquestra comum em todo o Brasil na segunda metade do século XVIII. Os conjuntos de música religiosa chegavam, assim, ao seu tamanho máximo, no Brasil e em outros países europeus e americanos, até receberem o impacto das medidas decorrentes do Motu Proprio n. 4121 de Pio X (22 de novembro de 1903), como veremos adiante.

A proporção a que chegaram os conjuntos e corporações musicais mineiras, até a primeira metade do século XIX, não foi acompanhada pelos conjuntos paulistas, diferença que pode ser demonstrada pela análise da lista de profissionais de ofícios mecânicos e artes liberais da Província de São Paulo, inserida na *Estatística da Imperial Província de São Paulo* (1827).[453] Observe-se, no quadro 28, a somatória do número de profissionais de ofícios mecânicos. No quadro 29 estão relacionados os profissionais das artes liberais da Província de São Paulo em 1827 que, em conjunto, representavam apenas 4% de todos os profissionais paulistas. Os músicos, entretanto, participavam com 3,5%, representando a categoria mais numerosa entre os artífices (quadro 10):[454]

Quadro 28. Número de profissionais de ofícios mecânicos na Província de São Paulo (1827).

Mestres	Oficiais	Aprendizes	Total
1.130 (33,5%)	**1.289** (38,2%)	**953** (28,3%)	**3.372** (100%)

Quadro 29. Número de profissionais de artes liberais na Província de São Paulo (1827).

Artes liberais	Mestres	Oficiais	Aprendizes	Total
Músicos	**20** (16,1%)	**71** (57,3%)	**33** (26,6%)	**124** (100%)
Pintores	**8** (57,1%)	**5** (35,7%)	**1** (7,1%)	**14** (100%)
Escultores	**1** (33,3%)	**2** (66,7%)	**-**	**3** (100%)

[453] A / ESTATÍSTICA / da Imperial Provincia de / SÃO PAULO. / com varias anotações do Tenente Coronel Jozé / Antonio Teixeira Cabral, membro / da mesma Estatistica / Tomo 1.º / 1827.
[454] MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **São Paulo: onde está sua história**. São Paulo: MASP, 1981. p. 57.

Em primeiro lugar, os cento e vinte e sete músicos atuantes na Província de São Paulo em 1827 contrastam com os trezentos e trinta e sete *Professores da arte da música* (ou seja, mestres) atuantes na Capitania de Minas Gerais entre 1815-1818, de acordo com a *Relação de músicos que deram entrada na Confraria de Santa Cecília de Vila Rica, segundo o livro primeiro de entradas de irmãos de 1815-1818*.[455]

À exceção dos escultores, cujo percentual não possui representatividade estatística, observa-se que, entre os músicos, os oficiais eram mais numerosos em relação aos pintores e mesmo em relação aos outros profissionais, enquanto os mestres eram sensivelmente menos numerosos que em qualquer outra categoria de artes liberais e ofícios mecânicos (exceto os calafates).[456] Em princípio, o número de mestres eqüivaleria ao número de conjuntos musicais e o número de oficiais e aprendizes eqüivaleria à quantidade de músicos a serviço desses conjuntos, mas é necessário certa prudência na análise dessas informações.

Os dados acima demonstram a existência de uma taxa de 5,2 músicos (oficiais e discípulos) por mestre, o que seria insuficiente para a manutenção de conjuntos com vozes e instrumentos. Mesmo considerando a possibilidade de não estarem os cantores relacionados nessa lista e de participarem os mestres no canto de alguma voz ou na execução de algum instrumento, os conjuntos paulistas teriam, em média, cerca de dez pessoas. Esse número permitiria a atuação de apenas quatro vozes, dois violinos, um violoncelo, duas trompas e um outro instrumento. Obviamente, esses instrumental foi deduzido pela média de músicos por mestre, mas, no mínimo, revela a existência de conjuntos menores em São Paulo, durante a primeira metade do século XIX, se comparados com os dados conhecidos referentes a Minas Gerais.

2.7.7. A música dos conjuntos

2.7.7.1. O *canto de órgão* com harpa e baixão dos mestres de capela

A julgar pela documentação conhecida, o *canto de órgão* começou a ser praticado por conjuntos, no Brasil, nas casas e aldeias sob a supervisão jesuítica, pouco após a

---

[455] Cf.: MONTEIRO, Maurício Mário. João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais - 1794 -1832. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. p. 45.

[456] Os calafates (aqueles que calafetavam) aparecem, na estatística, com 6 mestres (11%), 34 oficiais (62%) e 15 aprendizes (27%).

chegada dos primeiros inacianos em 29 de março de l549.[457] A utilização do canto polifônico, contudo, parece ter sido menor em igrejas diocesanas ou capelas de irmandades e ordens terceiras no período anterior ao século XVIII. Em todo o caso, existe suficiente documentação para se demonstrar que o *estilo antigo* já vinha sendo praticado em São Paulo no século XVII.

As *quitações* anexas aos inventários e testamentos paulistas dos séculos XVI e XVII[458] demonstram que as famílias das pessoas falecidas na região contratavam música para os enterros de seus parentes, oportunidades nas quais o *canto de órgão* começou a ser praticado. Três tipos de cerimônias foram solicitadas: 1) Missas fúnebres (cantadas ou rezadas), às vezes de corpo presente; 2) Matinas dos Defuntos (denominadas apenas *ofícios*), de três ou de nove lições (ou seja, de um ou de três Noturnos), às vezes também de corpo presente. 3) Encomendações fúnebres ou Responsos dos Defuntos, nada mais que ofícios de sepultura não tridentinos, também conhecidos como "*Mementos*".

As Missas (cantadas ou rezadas) e as Matinas dos Defuntos aparecem, nos inventários e testamentos paulistas a partir de 1599,[459] mas o *Memento* começou a ser mencionado somente em 1670. Para tais cerimônias, contratava-se o mestre de capela (que deveria levar seus músicos e cantores), às vezes especificando-se o tipo de canto e instrumentos utilizados.

No século XVI e em toda a primeira metade do século XVII, não existe nenhuma notícia sobre a utilização de música polifônica nesses enterros, mas, a partir de 1654, as cerimônias fúnebres começaram a ser cantadas também em *canto de órgão* (polifonia), às vezes com o acompanhamento de *harpa* e *baixão* (instrumento de sopro grave, ancestral do fagote). Curiosamente, os *Mementos* começaram a ser cantados, em São Paulo, quatorze anos após o início da prática do *canto de órgão* nas Missas e três anos após o início da utilização de instrumentos musicais nas Matinas dos Defuntos (o

---

[457] De acordo com Diogo Jácome, a primeira Missa em *canto de órgão*, no Brasil, foi celebrada em São Vicente, em 1º de janeiro de 1551: "[...] *foi com toda a música de canto d'órgão e frautas, como se lá* [em Coimbra] *pudera fazer*. [...]" Cf.: JÁCOME, Diogo. Carta "*do Ir. Diogo Jácome aos padres e irmãos de Coimbra*" (São Vicente, junho de 1551). In: LEITE, Serafim. **Monumenta Brasiliae**. Roma: Monumenta Historica S.I., 1956. v. 1, doc. 28, p. 246. Documentação sobre a prática musical sob a supervisão jesuítica no Brasil, nos séculos XVI e XVII, pode ser encontrada em: CASTAGNA, Paulo. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 3 v.

[458] INVENTÁRIOS e Testamentos. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44 v.

[459] A mais antiga solicitação de "*Missa cantada*" foi encontrada no Testamento de Águeda de Abreu (São Paulo, 3 de julho de 1599, INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 1, 1920, p. 289) e a mais antiga solicitação de Matinas dos Defuntos (denominadas "*três Ofícios de um Noturno cada um*") foi encontrada no Testamento de Maria Álvares (São Paulo, 15 de julho de 1599, idem, v. 1, 1920, p. 195).

significado desse tipo de cerimônia e dessa defasagem cronológica serão estudados no item 3.4.4).

Com base nas informações desses processos, foi possível elaborar o quadro 30, no qual está indicada, para o período 1654-1700, a quantidade de cerimônias fúnebres, pelas quais os oficiantes receberam pagamento (*quitação*) ou, em apenas um caso, solicitadas em testamento. Considerar os seguintes códigos:

Mr Missa rezada
Mc Missa cantada
Me *Memento* [Encomendação Fúnebre ou Responso dos Defuntos]
Of 3 Ofício [Matinas de Defuntos] de três Lições [ou seja, de um só Noturno]
Of 9 Ofício de nove Lições [Matinas de três Noturnos]
^{co} *canto de órgão* [polifonia]
^{h} acompanhamento com harpa
^{hb} acompanhamento com harpa e baixão

Quadro 30. Cerimônias fúnebres nos inventários e testamentos paulistas (1654-1700).

Falecido	Documento	Local	Data	Mr	Mc	Of 3	Of 9	Me
Miguel R. Velho	Quitação	São Paulo	21/02/1654	50	-	1^{co}	-	-
F. Raposo Tavares	Testamento	Cabo Verde	09/11/1658	-	1	-	-	-
Lourenço de Siqueira	Quitação	São Paulo	21/05/1667	1	-	-	-	-
Lourenço de Siqueira	Quitação	São Paulo	21/05/1667	-	1^{hb}	-	-	-
Inês Pedroso	Quitação	São Paulo	11/12/1670	-	-	-	-	2
Henrique C. Lobo	Quitação	S. Francisco	02?/02/1672	-	-	-	-	1
Catarina do Prado	Quitação	São Paulo	28/08/1674	-	-	1?	-	-
Catarina Ribeiro	Quitação	São Paulo	30/04/1677	-	-	-	1^{co}	-
Mateus de Siqueira	Quitação	São Paulo	17/06/1680	-	-	1		-
Mariana de Camargo	Quitação	São Paulo	28/09/1680	-	-	-	-	1^{h}
Antônio de Azevedo	Quitação	São Paulo	14/04/1681	-	-	-	-	1
Domingos da Silva	Quitação	São Paulo	10/12/1681	-	-	-	1^{hb}	-
Ana Maria Rodrigues	Quitação	São Paulo	20/12/1682	-	-	2 ou mais		1^{h}
Ana da Silva	Quitação	Parnaíba	31/10/1686	-	-	-	-	2
Antônio R. de Morais	Quitação	São Paulo	18/10/1688	-	-	-	1	-
Antônio R. de Morais	Quitação	São Paulo	19/10/1688	-	-	-	-	1^{co}
Antônio R. de Morais	Quitação	São Paulo	19/10/1688	-	-	1		-
Fernando de Camargo	Quitação	São Paulo	05/09/1690	-	-	-	-	1^{co}
Joana Lopes	Quitação	São Paulo	25/01/1692	-	-	1^{co}	-	1^{co}
Pedro Vaz de Barros	Quitação	São Paulo	26/03/1695	-	-	-	-	1
Pedro Vaz de Barros	Quitação	São Paulo	26/03/1695	-	-	-	-	1^{h}
Catarina Dorta	Quitação	São Paulo	11/12/1696	-	-	-	-	1
Catarina Dorta	Quitação	São Paulo	?/12/1696	8	1	-	-	-
José Peres	Quitação	São Paulo	30/07/1698	-	-	-	-	1
Diogo Bueno	Quitação	São Paulo	12/01/1700	35	1	-	-	-
Diogo Bueno	Quitação	São Paulo	12/01/1700	-	1	-	-	-
Diogo Bueno	Quitação	São Paulo	12/01/1700	-	-	-	-	1
Antônio C. da Silva	Quitação	Parnaíba	23/04/1700	-	-	-	-	2
Constantino C. Leite	Quitação	Santos	10/07/1700	-	1	-	-	-

Quando a palavra *canto de órgão* foi utilizada nos documentos consultados, o significado é bastante claro, mas, no caso do acompanhamento com harpa e/ou baixão, em nenhum momento foi especificado se estava sendo acompanhado o cantochão ou a polifonia. Embora não esteja descartada a possibilidade de o cantochão ter sido acompanhado de harpa,[460] a associação entre tal instrumento e o *canto de órgão*, mesmo nas cerimônias fúnebres, já ficou clara em documentos anteriormente citados. O emprego da harpa e do baixão para o acompanhamento da música polifônica, na Península Ibérica e

---

[460] O jesuíta Frutuoso Correia informou que o "*Padre Comissario das Mercês*" cantou, em um navio que vinha de Lisboa, uma Lição de cada Noturno, nas Matinas do Tríduo Pascal de 1696, acompanhando-se à harpa: "[...] *No Domingo de Ramos, na Quarta-feira de Trevas, na Quinta-feira e Sexta-feira da Paixão, se fizerão na Náu os oficios da Semana Santa, cantando à harpa uma Lição em cada Nocturno* [...]." Cf.: CORREIA, Frutuoso. Relação que fez o Padre Frutuoso Correia mandado por ordem de nosso Reverendo Padre Geral Tirso Gonzales a ler Teologia ao Maranhão (São Luís, 26/05/1696). In: LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa: Livraria Portugalis; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1949. v. 9, apêndice C, p. 386-392. Este fragmento está na p. 388.

na América hispânica (os espanhóis escreviam *arpa y bajón*), também foi comum nos séculos XVII e parte do XVIII.

Até meados do século XVIII, a execução de música fúnebre, na Capitania de São Vicente, continuava a ser função exclusiva do mestre de capela da matriz, que a exercia com o auxílio de discípulos e/ou músicos contratados, mas a quitação com a família era, muitas vezes, realizada pelo vigário local. Em 21 de fevereiro de 1654, o Vigário da Vila de São Paulo, Domingos Gomes Albernás, já recebia pela música em *canto de órgão* do mestre de capela (o nome não foi especificado) no enterro de Miguel Rodrigues Velho.[461] Domingos Gomes Albernás também recebeu, em 30 de abril de 1677, a alta soma de dez mil réis pela "*musica de canto de órgão de dois coros*", que o mestre de capela (pode ter sido Manuel Lopes de Siqueira) dirigiu no enterro de Catarina Ribeiro (São Paulo).[462]

Outras quitações são mais específicas em relação à participação do mestre de capela nas cerimônias fúnebres. O Vigário da Vila São Paulo, Padre Domingos Gomes Albernás, recebeu, em 14 de abril de 1681, "[...] *três patacas do Memento do Mestre da Capela*" (talvez Manuel Lopes de Siqueira), cantado no enterro de Antônio de Azevedo.[463] Também em São Paulo, Miguel Freire (que na vila fora Mestre de Capela "intruso" em 1683) recebeu, em 19 de outubro de 1688, quatro patacas por "[...] *um Memento de canto de órgão* [...]"[464] para o enterro de Antônio Ribeiro de Morais, "[...] *quatro patacas de um memento em canto de órgão* [...]",[465] em 5 de setembro de 1690, para o enterro de Fernando de Camargo (aqui aparece como Miguel de Freitas) e, em 25 de janeiro de 1692, "[...] *três mil novecentos e sessenta de um memento de canto de órgão e de um ofi-*

---

[461] "*Recebi do capitão Francisco Nunes de Siqueira como testamenteiro do defunto Miguel Rodrigues Velho, três patacas* [ou seja, 960 réis] *de meu acompanhamento e cruz, e quatro mil réis de um oficio de três lições de que se pagou a musica de canto de órgão e assim mais a esmola de cinqüenta missas que se lhe disseram na conformidade de seu testamento, e por verdade lhe dei esta para seu resguardo por mim feita, e assinada. - São Paulo 21 de fevereiro 1654 anos. - O vigário Domingos Gomes Albernás.*" Cf.: Miguel Rodrigues Velho. *Quitação do vigário Domingos Gomes Albernás*, São Paulo, 21 de fevereiro de 1654. INVENTÁRIOS e Testamentos, v. 15, p. 350.

[462] "*Recebi do capitão-mor o senhor Antônio Ribeiro de Moraes, dez mil réis em dinheiro de um oficio de nove lições que se fez em o Colégio desta vila pela alma da defunta Catarina Ribeiro sua mulher dos quais dez mil réis se pagou a musica de canto de órgão de dois coros, e assim mais duas patacas do enterro, e por verdade passei esta por mim feita e assinada 30 de abril de 77 anos. O vigário Domingos Gomes Albernás.*" Cf.: Catharina Ribeiro. *Quitação do vigário Domingos Gomes Albernás*, São Paulo, 30 de abril de 1677. Idem, v. 22, p. 426.

[463] Antonio de Azevedo. *Quitação do vigário Domingos Gomes Albernás*, São Paulo, 14 de abril de 1681. Idem, v. 21, p. 159.

[464] Antonio Ribeiro de Moraes. *Quitação de Miguel Freire*, São Paulo, 19 de outubro de 1688. Idem, v. 22, p. 416.

[465] Fernando de Camargo. *Quitação de Miguel de Freitas*, São Paulo, 5 de setembro de 1690. Idem, v. 23, p. 116.

cio de três lições também em canto de órgão [...]"[466] para o enterro de Joana Lopes (São Paulo).

A harpa e o baixão estão explicitados em vários documentos. Para o enterro de Lourenço de Siqueira (São Paulo), por exemplo, o mestre de capela Manuel Vieira de Barros recebeu, em 21 de maio de 1667, "[...] *dois mil réis de uma missa cantada com harpa e baixão, a qual mandou cantar pela alma do defunto Lourenço de Siqueira* [...]."[467] Para enterro de Mariana de Camargo (São Paulo), o Padre Antônio Raposo de Siqueira recebeu, pelo mestre de capela (seu nome não foi especificado), "[...] *uma pataca do acompanhamento e três mais do memento e harpa* [...]."[468] Antônio Raposo de Siqueira ainda recebeu, em 10 de dezembro de 1681, por um "[...] *Ofício de dois coros de nove lições com harpa e baixos* [não seria 'com harpa e baixão'?] *cinco mil e oitocentos réis*"[469] no enterro de Domingos da Silva (São Paulo), enquanto o Mestre de Capela Manuel Lopes de Siqueira recebeu, em 20 de dezembro de 1682, "[...] *cinco mil réis de ofícios, e três patacas do memento com harpa*" no enterro de Ana Maria Rodrigues (São Paulo).[470] Luís Porrate Penedo, finalmente, recebeu em 26 de março de 1695 "[...] *dois mil réis de dois mementos com harpa*", no enterro de Pedro Vaz de Barros (São Paulo).[471]

2.7.7.2. A recepção e a composição de *solfa* no Brasil

Por razões óbvias, decorrentes da colonização do Brasil, a música religiosa que começou a ser aqui praticada, nos primeiros séculos, era de origem européia, sobretudo lusitana. Afora as composições portuguesas comprovadamente existentes em acervos brasileiros de manuscritos musicais (vários casos serão referidos no decorrer deste trabalho), existem notícias históricas sobre esse fenômeno, algumas das quais dignas de comentário. De acordo com as informações disponíveis, a música utilizada nos círculos jesuíticos e mesmo diocesanos, nos séculos XVI e XVII, parece ter sido principalmente recebida da Europa (sobretudo de Portugal), haja vista a escassez de notícias sobre sua

[466] Joanna Lopes. *Quitação de Miguel Freire*, São Paulo, 25 de janeiro de 1692. Idem, v. 23, p. 105.
[467] Lourenço de Siqueira. *Quitação de Manuel Vieira de Barros*, São Paulo, 21 de maio de 1667. Idem, v. 17, p. 35.
[468] Marianna de Camargo. *Quitação de Raposo de Siqueira*, São Paulo, 28 de setembro de 1680. Idem, v. 22, p. 211.
[469] Domingos da Silva. *Quitação do P. Antonio Raposo de Siqueira*, São Paulo, 10 de dezembro de 1681. Idem, v. 21, p. 256.
[470] Anna Maria Rodrigues. *Quitação de [Manuel] Lopes de Siqueira*, São Paulo, 20 de dezembro de 1682. Idem, v. 23, p. 432.
[471] Domingos Vaz de Barros. *Quitação de Luis Porratte Penedo*, São Paulo, 26 de março de 1695. Idem, v. 24, p. 22.

composição no Brasil, durante esse período. O objetivo deste item, portanto, é demonstrar que a recepção do *estilo antigo* já ocorria na América Portuguesa no século XVII e continuou a ser documentada no século XVIII.

A intensa atividade jesuítica no Brasil, na segunda metade do século XVI e primeira metade do século XVII, aliada ao desenvolvimento musical nas reduções jesuíticas do Paraguai, pelo menos a partir de inícios desse século, sugerem que pode ter existido algum intercâmbio musical entre missionários da América Espanhola e da América Portuguesa, mesmo que de pequenas proporções. Uma provável notícia acerca desse fenômeno refere-se a um padre de São Paulo (se é que o autor se refere à localidade brasileira) que, em 1628, trouxe para a vila alguns papéis de música que obteve ou copiou nas missões jesuíticas do Paraguai:[472]

> "[...] *desta redução fez-se, este ano, um caminho bem aberto até São José, pelo qual se trouxeram cem cabeças de vacas a São Xavier. O caminho é breve e mui cômodo para nossa comunicação. A música também tem se avantajado tanto que, por entender que o que sabiam bastava, não cuidavam em passar adiante. Cantam a três coros e compõem nos* violones, *nos quais também estão destros. Veio a estas reduções um clérigo ordenante da Vila de São Paulo, com desejo de acabar de se ordenar no Paraguai. Voltou por não haver bispo, e mui maravilhado de ver a polícia dos índios e de ouvir a música, por havê-la como boa em sua terra, e assim levou alguma música.* [...]"

Pouco mais de vinte anos após o evento acima relatado, surgiu a primeira notícia referente a um arquivo musical no Brasil. Em Santana do Parnaíba, entre os bens de Pascoal Delgado, provavelmente músico, "*Foi avaliado três livros de canto de órgão e mais cartapácios e papéis em quatro mil réis*".[473] Esses livros "*de canto de órgão*", car-

---

[472] "[...] *desde esta reduccion se hiço este año un camino bien abierto hasta S. Joseph por el qual se traxeron cien cabeças de bacas a San Xavier. es brebe el camino y mui commodo para nuestra comunicaçion. La musica tambien se a aventajado mucho que por entender que lo que sabian bastaba no se cuidaba de que pasasen adelante. cantan a tres coros, y componen en los violones en los quales tambien estan diestros. Vino a estas reducciones un clerigo ordenante de la Villa de S. Pablo con deseo de acabarse de ordenar en el Paraguay. Volviose por no aver obispo, y mui maravillado de ver la policia de los Indios y de oir la musica con averla buena en su tierra y asi llevo alguna musica.* [...]" Cf.: RUIZ, Antônio. *Carta Annua del Guayra por el Pe. Antonio Ruiz, del año de 62* (XL - Carta ânua de 1628 pelo Padre Antonio Ruiz, Superior da Missão do Guairá, dirigida ao Padre Nicolau Duran, Provincial da Companhia de Jesus. Coleção de Angelis, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, doc. I-29-7-18. Cf.: CORTESÃO, Jaime. **Jesuítas e Bandeirantes no Guairá (1549-1640)**: introdução, notas e glossario por [...]. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras e Publicações, 1951 (Manuscritos da Coleção De Angelis, v. 1), p. 261. Esta informação foi gentilmente enviada por Rogério Budasz.

[473] DELGADO, Pascoal. *Erdeira nestta fazenda Izabel Delgado orfã / Avaliasão*, Santana do Parnaíba, 18 de julho de 1650. INVENTÁRIOS e Testamentos, São Paulo, v. 40, p. 144, 1955. A transcrição paleográfica do texto acima é a seguinte: "*Foi avaliado tres livros de quãto dorguo e mais quarta passios e papeis em quatro mil rs*".

tapácios e papéis (de música?) foram repassados, em 1650, à sua filha Isabel Delgado, pela alta soma de quatro mil réis.

As primeiras notícias referentes à composição (e não cópia) de música polifônica ou *canto de órgão*, no Brasil, remontam ao século XVII e estão associadas ao jesuíta e depois carmelita Eusébio de Matos (1629-1692) e aos mestres de capela da Catedral da Bahia: o pernambucano Padre João de Lima (século XVII) e o português Padre Frei Agostinho de Santa Mônica (?-1713). A origem religiosa desses três compositores indica o quanto a atividade musical esteve dependente de iniciativas eclesiásticas, até inícios do século XVIII. Uma das raras notícias sobre Eusébio de Matos (na época conhecido como Frei Eusébio da Soledade), foi apresentada por José Mazza (falecido em 1797), no *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*:[474]

> "*Eusébio de Matos, Frei. Nasceu na cidade da Bahia, capital da América, no ano de 1629, floresceu no século de 600. Da Companhia* [de Jesus] *passou para os carmelitas, foi compositor famoso de música e era tão sabido nas mais artes, e ciências, que dele dizia o grande Vieira, que Deus se empenhava a fazê-lo em tudo grande. Compôs varias obras em música. Faleceu no Convento pátrio no ano de 1629* [sic] *com 63 anos de idade, 33 de Jesuíta e 15 de Carmelita. Dele faz menção Frei Manoel de Sá Mem. Hist. das Escrit. Portug. do Carm. Cap. 24 pág. 140.*"

O Padre João de Lima foi Mestre de Capela da Catedral da Bahia entre c.1670-c.1680), ocupando o mesmo cargo na Catedral de Olinda, em período posterior. As notícias mais substanciais sobre João de Lima foram escritas por Loreto Couto, no manuscrito de 1757 intitulado *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco*, no capítulo "*Pessoas naturais de Pernambuco, que compuseram, e não imprimirão*":[475]

> "*Padre João de Lima, natural da freguesia de Santo Amaro de Jaboatão, insigne músico do seu tempo, ou cantando, ou compondo, pelas quais partes mereceu os aplausos dos maiores professores desta arte. A fama, que corria da sua grande ciência obrigou a que fosse convidado com largos partidos para mestre da Catedral da Bahia, onde por largo tempo ensinou música assim prática, como especulativa, saindo da sua escola tais discípulos, que depois assombraram como mestres a todo o Brasil. Voltando para a pátria* [ou seja, Pernambuco] *teve a mesma ocu-*

[474] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 76, ago. 1944, p. 362.

[475] Biblioteca Nacional de Lisboa, MS B, 16, 23 (atualmente F.G 873), f. 793. O documento foi impresso nos **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).

pação na Catedral de Olinda, com igual aproveitamento de seus ouvintes. Sendo peritíssimo na música, foi insigne tangedor de todos os instrumentos, de cuja destreza, e ciência deu manifestos argumentos com assombro de quantos o ouvirão."

O Padre Frei Agostinho de Santa Mônica (?-1713), da Ordem de São Paulo, foi Mestre de Capela da Catedral da Bahia entre c.1680-c.1703, regressando ao Convento de Lisboa, onde continuou a desempenhar atividades musicais até falecer em 1713. Santa Mônica, antes de vir ao Brasil, fora discípulo do polifonista João Fogaça (1589-1658), o qual havia sido o principal discípulo de Duarte Lobo (1540-1643), um dos compositores portugueses mais célebres nos séculos XVI e XVII. O *Catalogo dos compozitores na Sciencia da Muzica*, que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa (redigido provavelmente em 1737), informa que Agostinho de Santa Mônica compôs enorme quantidade de música em canto de órgão que teria permanecido na Livraria de Música da Catedral da Bahia:[476]

> "*O Padre Frei Agostinho de Santa Mônica* [...] *foi natural de Lisboa e compositor famoso de ambos os cantos* [cantochão e *canto de órgão*]. *Assistiu, com licença da religião, mais de 20 anos na ocupação de Mestre da Capela da Sé da Cidade da Bahia no Estado do Brasil* [...]. *Compôs mais de quarenta Missas de canto de órgão, a maior parte das quais se conserva na Livraria de Música da Sé da Bahia, com varias Lições do Ofício e dos Defuntos, Lamentações da Semana Santa, Salmos das Vésperas e outros muitos papéis festivos da mesma composição. Neste convento* [da Ordem de São Paulo, de Lisboa] *compôs o Ofício da reza de Santo Antônio de canto chão, o qual ainda hoje se canta no seu dia; e se conservam em poder do Padre Presentado Frei Joseph do Sacramento, discípulo deste grande mestre neste Convento de Lisboa, algumas missas de estante e outros papéis seus de canto de órgão, dos quais afirma o dito padre seu discípulo, que nenhum dos maiores compositores de Espanha os excedem, nem ainda igualam, principalmente na graça de compor tonilhos, dos quais fez três livros em quarto, que muitos anos se conservaram neste dito convento com especial estimação, e hoje extraídos furtivamente dele, se ignora a parte, aonde estão. Memorável será este padre neste sobredito convento, pelo muito que lhe granjeou na sua vida, e por lhe ficar depois da sua morte do seu pecúlio, renda superabundante para o sustento perpétuo de dois religiosos.* [...]"[477]

---

[476] *Catalogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo pr.º eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes Reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria*. f. 201r-201v. Cf.: NERY, Rui Vieira. **Para a história do barroco musical português** (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. 57-58.

[477] Até hoje, não se conhece uma só folha de música dentre as acima citadas. O Arquivo Musical da Catedral da Bahia, ao que se sabe, não foi preservado e, em Portugal, ainda não foram encontrados papéis de música associados a Agostinho de Santa Mônica.

As informações apresentadas nos itens precedentes sugerem que foi na primeira metade do século XVIII que ocorreram as maiores transformações em relação ao tipo de música religiosa praticada no Brasil. Tais alterações influíram na estrutura dos conjuntos musicais, que começou a ser modificada, quase com certeza, para se adaptar ao *estilo moderno* que então chegava ao Brasil. O velho *canto de órgão* começava a se tornar arcaico a partir da primeira metade do século XVIII, sobrevivendo apenas em algumas obras em *estilo antigo*, principalmente destinadas à Quaresma.

Nesse período, de acordo com Maria Luísa de Queirós Santos, o monge carioca conhecido como Frei Félix, que viveu no Mosteiro de São Bento na Bahia, entre fins do século XVII e inícios do século XVIII (a autora informa que "*Faleceu entre 1700-1715*"), levou para o mosteiro muita "*solfa*" (ou seja, música escrita, provavelmente em *estilo moderno*) "*toda em letra redonda como então se usava em Lisboa*". O dietário, escrito algum tempo depois de sua morte (a autora não registrou a data do documento) informa, ainda, que as composições trazidas de Portugal tiveram como objetivo uma certa renovação do repertório do mosteiro que, "*ainda que parecesse bem*", mostrava-se arcaico em relação à música que começava a ser praticada em Portugal no início do século XVIII, esta então considerada "*composta conforme as regras da arte*":[478]

> "[...] *trouxe muita solfa para o Mosteiro da Bahia, toda em letra redonda como então se usava em Lisboa, porque ainda que parecesse bem a música, que nesse tempo se usava nestas partes do Brasil, era obra de uma mera curiosidade, mas não composta conforme as regras da arte.*"

Naturalmente, o autor do referido dietário viveu em uma época na qual a utilização de composições musicais em *estilo moderno* já estava consolidada no Brasil, considerando esse tipo de música "*conforme as regras da arte*", em contraposição à música arcaica (provavelmente em *estilo antigo*), cantada no Mosteiro de São Bento da Bahia até o final do século XVII, que julgou "*obra de uma mera curiosidade*". O escritor português José Mazza (falecido em 1797), no *Diccionário biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições*, referiu-se a um compositor também conhecido como Félix (escreveu "*Felis*"), que acreditava ser brasileiro: "Félix, *chamado por alcu-*

---

[478] SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. **Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil.** Rio de Janeiro, Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942, p. 215. A Autora ão indica com precisão os documentos consultados, informando, apenas (nota na p. 191), que "*Os dados biográficos dos monges da O.S.B. foram coligidos do Dietário dos respectivos Mosteiros, respeitando-se a disposição constante no mesmo; as iniciais acima significam* - Ordem de São Bento".

nha 'o Catoto', compôs algumas obras regulares chegadas ao estilo moderno. Sabendo-se que este autor é português, ignora-se donde é natural, porém julga-se ser brasileiro."[479]

Teriam sido os dois Félix citados por José Mazza e pelo autor anônimo do dietário beneditino a mesma pessoa? Se essa hipótese puder ser confirmada por novas informações, esse compositor teria sido um dos representantes que atuaram no período em que o *estilo moderno* começou a substituir a maior parte das composições em *estilo antigo*. A documentação musical portuguesa até agora impressa não registra outro Félix do século XVII associado ao Brasil, sendo necessário aguardar novas pesquisas para o esclarecimento dessa questão.

Adentrado o século XVIII, as notícias sobre compositores brasileiros passam a ser mais freqüentes. De acordo com José Mazza, os casos mais notórios, em meados do século XVIII, foram Caetano de Melo [Jesus] (Bahia, fl. 1735-1760), Nuno da Cunha (Pernambuco, século XVIII) e Luís Álvares Pinto (Pernambuco, c.1719-c.1789). Sobre o primeiro, Mazza informa que "[...] *natural da cidade da Bahia, compôs diversas obras a 4, e mais vozes, compôs uma Arte de Canto de Órgão em diálogo, e um tratado dos tons, cujas obras existem na Bahia, e Pernambuco.*"[480] O autor cita, com maior destaque, o pernambucano Nuno da Cunha:[481]

> "Nuno da Cunha, *natural de Pernambuco, onde era o melhor compositor que até o presente tiveram, compunha a 4 e a 8 vozes, sem fazer partitura; contam os seus nacionais que, de propósito, os seus inimigos lhe perderam uma voz de uma Missa, e ele escreveu instantaneamente as outras vozes, e a olho lançou a que lhe tinham perdido*."

Mazza cita, ainda, o pernambucano Luís Álvares Pinto, do qual existem algumas composições conhecidas, a maior parte delas ainda não publicadas. Observe-se o instrumental associado a este mestre, essencialmente ligado ao *estilo moderno*: [482]

> "Luís Álvares Pinto, *natural de Pranambuco* [sic], *homem pardo, excelente poeta português e latino, muito inteligente na língua francesa e italiana; acompanhava muito bem rabecão, viola, rabeca. Veio a Lisboa aprender contraponto com o célebre Henrique da Silva* [Esteves Negrão]. *Tem composto infinitas obras com muito acerto, principalmente*

---

479 MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. **Ocidente**, Lisboa, v. 23, n. 76, ago. 1944, p. 363.
480 Idem. Ibidem. v. 23, n. 75, jul. 1944, p. 255.
481 Idem. Ibidem. v. 24, n. 78, out. 1944, p. 153.
482 Idem. Ibidem. v. 24, n. 77, set. 1944, p. 29.

> *eclesiásticas. Compôs ultimamente umas exéquias à morte do Senhor Rei D. José I a quatro coros, e ainda em composições profanas tem escrito com muito acerto.*"

Na segunda metade do século XVIII, quando intensificava-se a atividade composicional, a transladação de música portuguesa para o Brasil também parece ter se ampliado. José de Morais, na *História da Companhia de Jesus, na Província do Maranhão e Pará* (1759), apresentou um relato mais explícito do envio, para o Brasil, de papéis de música religiosa copiados em Portugal. Ao discorrer sobre a atuação do Bispo D. Frei Miguel de Bulhões na Catedral de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará (hoje simplesmente Belém) entre 1749-1760 (livro 3, cap. 1, § 17), o autor informa que "*A inata propensão do gênio deste excelentíssimo prelado de tal sorte adiantou a bela harmonia da sua música, que não tem inveja a mais miúda e delicada solfa da corte, donde se extraíram para esta Catedral os melhores e mais harmoniosos papéis e cantorias.*"[483]

Em Minas Gerais, o fenômeno deve ter sido bem mais intenso que em outras regiões brasileiras, a julgar pela quantidade de obras portuguesas dos séculos XVIII e XIX nos acervos de manuscritos musicais dessa região (existem exemplos conhecidos que remontam ao século XVII). Geraldo Dutra de Morais, em um trabalho sobre órgão da Catedral de Mariana (inaugurado em 2 de julho de 1753), informa que o mesmo chegou à cidade acompanhado de um caixote de manuscritos musicais. O autor cita uma carta de 11 de fevereiro de 1750 escrita pelo Frei Vicente Pais da Anunciação, Mestre de Capela do Mosteiro de São Bernardo de Lisboa (livro "copiador" n. 308, maço 45) mas, infelizmente, em lugar de transcrever a notícia, rearranjou as informações nela contidas de uma tal maneira, que o seu significado se tornou um tanto obscuro e, até mesmo, duvidoso:[484]

> "*Num dos caixotes procedentes de Lisboa, havia apreciável quantidade de partituras encadernadas para órgão, orquestra e coro, cartapácios contendo vasto repertório clássico de compositores italianos, alemães e portugueses, incluindo-se peças de cantos gregorianos, missas, cantatas, ladainhas, ofícios, novenas, semanas santas, Te Deum, fúnebres e oratórios.* [...]"

---

[483] ALMEIDA Cândido Mendes de. **Memorias Para a historia do extincto Estado do Maranhão cujo territorio comprehende hoje as provincias do Maranhão, Piauhy, Grao-Pará e Amazonas colligidas e annotadas por Candido Mendes de Almeida**: Historia da Companhia De Jesus na extincta Provincia do Maranhão e Pará pelo Padre José de Moraes da mesma Companhia. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typ. Do Commercio, de Brito & Braga, 1860. v. 1, p. 190-191.

[484] MORAES, Geraldo Dutra. O órgão da catedral de Mariana. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 16, p. 497-499, 1975 (informação encontrana na p. 499).

A recepção de música religiosa européia e o próprio estabelecimento de compositores europeus no Brasil acentuou-se cada vez mais. Entre 1810-1821, o repertório da Capela Real do Rio de Janeiro manifestou uma tal concentração de música européia, a ponto de se transformar em um núcleo europeu de música religiosa na América. O naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius, que esteve no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1817, presenciou cerimônias religiosas na Capela Real e destacou os compositores europeus lá atuantes, comentando o estilo das obras executadas, ainda distante daquele verificado entre os compositores germânicos (Curt Lange acreditava justamente na proximidade desse estilo com a música germânica):[485]

> "[...] *O discípulo preferido de J. Haydn, o cavalheiro Neukomm, achava-se então como diretor da Capela do Paço, no Rio. Para suas missas, porém, compostas inteiramente no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo. O impulso que o gênio de Davi Peres deu à música religiosa portuguesa (1752-1779) já passou, e atualmente se exige que a missa tenha melodias de andamento alegre, e, após sustentar longo e pomposo* Gloria, *deve seguir-se curto* Credo. *Nesse estilo, compõe Marcos Portugal, hoje o compositor mais aclamado entre os portugueses.* [...]"

Na Catedral de São Paulo, a presença de estrangeiros, à exceção de André da Silva Gomes, a partir de 1774, não foi muito grande, mas a música religiosa européia foi incorporada ao arquivo da catedral desde, pelo menos, a chegada desse mestre de capela. Até a década de 1860, entretanto, o repertório executado nessa igreja ficou restrito às obras copiadas e/ou compostas no período em que Silva Gomes atuou na cidade. De acordo com Carlos Penteado de Rezende, em 1º de outubro de 1861 o *Correio Paulistano* informava que o repertório religioso, na cidade, carecia de renovação e que ainda se ouviam músicas do tempo de D. José I (1750-1777) e de D. João VI (1792-1821), como as de André da Silva Gomes, Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):[486]

> "*Os músicos, como algumas partes da província, andam cheios de remendos, de pó, e desgostosos.* [...] *Ainda ouvimos na igreja as mes-*

---

[485] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981. v. 1, p. 57.

[486] REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: **IV Centenário da Fundação da Cidade de de São Paulo: São Paulo em Quatro Séculos**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. v. 2, p. 254.

> *mas peças do tempo de D. João e algumas de D. José II. Nem ao menos tiraram, daquelas eras, pedaços das músicas de Marcos Portugal, do padre Maurício, ou as composições de André da Silva* [...]. *Não escrevem nada novo; supõem que as coisas religiosas não se prestam à transformação.* [...] *Passando da Igreja ao teatro, aumenta a miséria.* [...] *Todas as noites de espetáculo, o Sr. Chagas o que nos apresenta de seu repertório? a única música progressista na capital é a militar.*"

Na segunda metade do século XIX, o arquivo da catedral foi ampliado ou renovado, pela incorporação de certa quantidade de cópias feitas por músicos locais (o mais representado é João Nepomuceno de Souza), ou então trazidas de outras províncias e do exterior, como também informou Carlos Penteado de Rezende em 1954:[487]

> "*Aos 25 de janeiro* [de 1864], *na Sé Catedral, realizam-se festejos especiais em homenagem ao padroeiro da cidade. Foram executadas novas músicas trazidas de Roma pelo Cônego Joaquim do Monte Carmelo. Tomaram parte nas solenidades os membros da 'Sociedade Musical Paulistana', regidos pelo maestro Antônio José de Almeida e pelo mestre de capela Joaquim da Cunha Carvalho, além do organista da Catedral, Hermenegildo José de Jesus, e de moços do coro.*"

2.7.9. Compositor e copista

O fato de a maior parte das composições em *estilo antigo* não possuir indicação de autoria nos manuscritos repertoriados torna necessário discutir algumas questões em torno dos conceitos de autor e copista, para fundamentar as hipóteses estabelecidas. A comprovada circulação de música polifônica européia no Brasil, a partir de meados do século XVI, e a possibilidade de utilização em algumas cerimônias religiosas, nos séculos XVIII e XIX, de música em *estilo antigo* composta em período anterior a este, torna viável o fato de muitas composições terem sido copiadas ao longo do tempo, estando sujeitas a fenômenos que envolviam os copistas.

Em primeiro lugar, é necessário observar que os compositores, cantores e instrumentistas que atuaram em música religiosa no Brasil, até meados do século XIX, jamais tiveram uma posição social de destaque, como ocorreu entre os compositores e *virtuoses* europeus ligados à ópera e à música de concerto no século XIX. Caso notório foi o de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que viveu seus últimos dez anos em

[487] Idem. Ibidem. v. 2, p. 258. Uma das obras executadas na ocasião pode ter sido a *Missa para a Festa de São Paulo Apóstolo* de Giovanni Aldega, da qual existem duas cópias no ACMSP, uma delas datada de 25/01/1861.

grande penúria, enquanto Marcos Portugal e Sigismund Neukomm, que na Europa destacaram-se por sua produção operística e sinfônica, gozaram de maior projeção social no Rio de Janeiro, nas décadas de 1810 e 1820.[488]

Os músicos brasileiros, pelo contrário, eram dependentes de conjuntos ou corporações musicais e viviam constantemente viajando a procura de trabalho. De acordo com José Maria Neves, “[...] *tinham grande mobilidade, viajando com alguma freqüência, mesmo para o Reino. Isto acontecia desde o século XVIII, e explica a ordem do Conde de Assumar, em 1721, de expulsar os frades disfarçados em músicos, originários dos conventos do Maranhão e de Pernambuco.*”[489] Existiu, portanto, muito pouco destaque social entre os compositores e outros músicos que os tornassem conhecidos em larga escala, com pequenas exceções, antes da segunda metade do século XVIII.

Nas *Cartas Chilenas* (1787-1789), atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga, encontra-se uma referência ao violinista mulato que atuou nas festas de Vila Rica, pelo casamento dos Príncipes de Portugal, em 1789, que Francisco Curt Lange julgou ser Francisco Gonçalves Leite, ingresso na Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica em 1778 e falecido em 1799.[490] De acordo com as *Cartas Chilenas* (Carta 6ª), a esposa desse violinista havia falecido às vésperas de uma função musical e este pretendia que outro músico o substituísse. O Governador, intervindo na questão, determinou que o músico escolhesse entre tocar e ser preso, demonstrando qual era a posição social que este ocupava em uma das mais ricas cidades americanas do período:[491]

No dia, Doroteu, em que se devem
Correr os mansos touros, acontece
Morrer a casta Esposa de um mulato,
Que a vida ganha de tocar rabeca.
Dá-se parte do caso ao nosso Chefe:
Este, prezado Amigo, não ordena,
Que outro Músico vá no lugar dele
A rabeca tocar no pronto carro:
Ordena, que ele escolha ou a Cadeia,
Ou ir tocar a doce rabequinha
Naquela mesma tarde pela praia.

---

[488] MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia: biografia**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Biblioteca Nacional / Depto. Nacional do Livro, 1997. 373 p., ils.
[489] NEVES, José Maria. Situação e problemática da música mineira contemporânea. p. 97-98.
[490] LANGE, Francisco Curt. Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Homens Pardos, de Vila Rica. **Anuario / Yearbook / Anuário**, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, n. 4, p. 110-160, 1968.
[491] GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**: introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 147.

Foi, entretanto, na *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*, do Desembargador José João Teixeira Coelho (manuscrito de 1780, pertencente ao Arquivo Público Mineiro). No capítulo 26, Teixeira Coelho apresenta a concepção oficial portuguesa da "ociosidade" dos brancos e mulatos nas Minas, informando a existência de maior quantidade de músicos na Capitania que em Portugal, fato que o autor julga não ser de interesse do Estado. Essa grande quantidade de músicos mulatos e seu pequeno prestígio nos setores administrativos provavelmente acarretava uma concorrência que mantinha a maioria deles vivendo com rendimentos reduzidos:[492]

> "*4. Não há na Capitania de Minas, um homem branco nem uma mulher branca que queiram servir, porque se persuadem que lhes fica mal um emprego que eles entendem que só compete aos escravos. Deste modo, centos de escravos e centos de escravos se ocupam nos serviços domésticos e deixam de se ocupar no trabalho das terras e na extração do ouro.*
>
> *5. Esta presunção e ociosidade dos brancos se têm transferido aos mulatos e negros porque, uma vez que são forros, não querem trabalhar, nem servir e, como a necessidade os obriga a procurarem as suas subsistências por meios ilícitos, se precipitam os homens e as mulheres cada uns* [sic] *nos vícios que correspondem aos seus diferentes sexos.*
>
> *6. Aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas que, certamente, excedem o número dos que há em todo o Reino. Mas em que interessa o Estado nesta aluvião de músicos?*"

A necessidade de sobrevivência desses músicos, bem diferente de sua hipotética posição auto-suficiente e de destaque social, fez com que o repertório utilizado pelos mesmos circulasse entre os conjuntos atuantes e o nome do compositor nem sempre fosse registrado nas cópias, por não haver necessidade para tal. A ênfase na pesquisa em torno de compositores gerou, entretanto, uma tendência, no Brasil e outros países americanos, de se atribuir autoria às obras copiadas sem nome de autor. Os catálogos de autores passaram a incluir, a partir de então, inúmeras composições de origem desconhecida, difundindo nos meios musicais informações nem sempre corretas e, muitas vezes, conflitantes. Trabalhos realizados com base nessa concepção ignoravam as próprias contradições em relação à autoria nos manuscritos consultados, sobretudo quando

---

[492] COELHO, José João Teixeira. **Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais**: introdução Francisco Iglesias; leitura paleográfica e atualização ortográfica Cláudia Alves Melo. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento / Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994 (Coleção Mineiriana, Série Clássicos), p. 254-255.

a mesma obra aparecia em cópias diferentes, com autoria atribuída a um compositor diferente daquele que se imaginava o "verdadeiro" autor.

A consulta a vários acervos revela, com certa freqüência, a existência de uma mesma composição atribuída a dois, até mesmo a três autores diferentes em manuscritos diversos, como se poderá observar em várias referências do item 8. Esse fato pode ter origem na grande circulação de manuscritos que ocorreu no Brasil nos séculos XVIII e XIX e na predominante noção de posse do manuscrito sobre a noção de autoria. Em [150] MMM BC M-54 [C-2], por exemplo, o copista não indicou o nome do autor, mas foi muito enfático ao se identificar como o proprietário da cópia: "*Asperges,* [a] *4 vozes, 2 violinos e baixo, copiado a 6 de março de 1869. Para uso de João Batista Militão, que é o seu legítimo dono.*"[493]

No frontispício de um outro manuscrito do Museu da Música de Mariana, lê-se: "*Ladainha de José Joaquim, com violinos, oboés, trompas e baixo. Se a quiser comprar, mande-me 1$000 e ficará em seu poder. E querendo, Senhor Fulano, adeus, até a vista, que seja breve. O mesmo.*"[494] Como não existiram "direitos autorais" no Brasil, antes do século XX, após a compra deste manuscrito, o músico poderia realizar novas cópias, para seu próprio uso ou mesmo para nova venda, nem sempre estando obrigado a mencionar o autor. Se acaso o copista aplicasse somente o seu nome, como proprietário da cópia, a utilização das informações do frontispício poderia induzir o pesquisador à adoção do nome do copista como autor da obra.

No *Catalogo dos compositores na Ciência da música*, que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, redigido provavelmente em 1737,[495] pode-se observar um fenômeno que esclarece algumas questões relacionadas à música sem indicação de autor. Após uma extensa relação de obras de João Fogaça (1589-1658), inicialmente arquivadas no Convento de São Paulo da Serra d'Ossa (Portugal), o autor do *Catálogo* comenta:[496]

> "[...] *a mesma estimação tiveram, neste Convento do Santíssimo Sacramento, outras muitas obras deste memorável compositor de Missas*

---

[493] [150] MMM BC M-54 [C-2] - "*Asperges, 4 Voses 2 V.os e Baxo / Copiado a 6 de Março de 1869. para huzo de Joaõ Baptista Mili-/taõ que he o seu legitimo dono.*" Cópia de João Batista Militão, sem local, 06/03/1869: partes de SATB, vl I, vl II, bx.

[494] Folha solta de 30,4 x 21,3 cm, arquivada no Museu da Música de Mariana, sem código.

[495] *Catalogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo pr.º eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes Reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria*. f. 199v-200r.

[496] NERY, Rui Vieira. **Para a história do barroco musical português** (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. 46.

> *de estante para o Advento e Quaresma, Lições e Responsórios e Responsos do Ofício de Defuntos, Salmos das Vésperas, Paixões e muitos Vilancicos, porém de tudo isto só se conserva a memória e a mágoa de haver, quem movido mais do interesse próprio, que da utilidade comum, vendeu tão estimáveis livros e papéis para a Capela da Sé do Porto e de outras mais deste Reino, nos quais hoje se conservam, e pode ser que sem a respeitável memória do seu autor.* [...]"

Manuscritos que passassem por um processo semelhante ao descrito no catálogo português, cairiam em uma espécie de "domínio público", desaparecendo a noção de autoria e entrando em jogo a posse do documento, fosse em relação aos manuscritos adquiridos, fosse em relação às cópias dele extraídas. Nomes de copistas que se confundem com autores são comuns na documentação musical brasileira. É o caso, por exemplo, de [009] MIOP/CP-CCL 298 (D) [C-Un], cujo frontispício contém apenas o nome de Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808),[497] mas a obra em questão foi composta pelo espanhol Ginés de Morata (século XVI).[498]

Exemplos interessantes podem ser observados entre as Paixões em *estilo antigo*, do tipo "Turbas" (ver item 3.2.5.5), das quais foram repertoriadas dez composições diferentes, referidas como Turbas n. 1, Turbas n. 2, etc. Somente três, dos sessenta e dois conjuntos de Turbas, possuem alguma indicação de autoria.

As Turbas n. 1 de [085] MMM BL SS-01 [M-1 (I) C-2/3], por exemplo, indicam autoria de Francisco de Salles Couto (autor que floresceu em Ouro Preto, entre c.1835-c.1850), atribuição inviável, haja vista a existência de cópia do século XVIII em [085] OLS, sem cód. - I (I).

As Turbas n. 5 de [066] MIOP/CP-CCL 127 (C) [C-4], por sua vez, mencionam autoria de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805),[499] também questionável, devido à ausência dessa informação nos outros dezoito conjuntos consultados e à atribuição da música a compositores diferentes (como José Maurício Nunes Garcia), em conjuntos de outros acervos, o que levou o próprio Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG) a reconhecer que "*a autoria de Emerico é, pois, duvidosa*".[500]

---

[497] [009] MIOP/CP-CCL 298 (D) [C-Un] - "*Populemeus a Quatro vozes e- / cum descendentibus in- / Lacum / Para Sesta feira da Paixaõ. / Fran.co Gomes da Rocha*". Cópia de Francisco Gomes da Rocha [?], sem local, [final do século XVIII]: partes de S^1S^2AT.

[498] DUPRAT, Régis. A polifonia portuguesa na obra de brasileiros. **Pau Brasil**, São Paulo, ano 3, n. 15, p. 69-78, nov./dez. 1986.

[499] [066] MIOP/CP-CCL 127 (C) [C-4] - "*Feria sexta in Parásceue / Passio / Domini nostri Jesu Christi / Autor Joze Joqqm Emerico Lobo de Mesquita*". Sem indicação de copista, sem local, [segunda metade do século XIX]: partes de SATB, bx.

[500] "[...] *Esta Paixão consta do CT Mattos (n. 221, p. 319) como obra atribuída ao pe. José Maurício Nunes Garcia, com cópia de M. J. Gomes, de Campinas. O CT PUC-RJ (p. 158), atribui-a a Emerico,*

As Turbas n. 1, entretanto, são muito semelhantes às Turbas de D. Pedro de Cristo (?-1618), de um manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Portugal), cód. BGUC MM-18, f. 30v-38r e aos "*Ditos das Turbas para Domingo de Ramos*", de um manuscrito do Arquivo das Músicas da Sé de Évora (Portugal),[501] o que indica sua provável origem portuguesa (exemplo 71).

por parte de A, supostamente autógrafa, existente no arquivo Pão de Santo Antonio, em Diamantina. O material de Campinas está em Sol e o de Diamantina, como o presente, em Fá. [...] *A autoria de Emerico é, pois, duvidosa.*" Cf.: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. **Acervo de manuscritos musicais**: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v. 1, 1991, n. 127, p. 90.

[501] Manuscrito da Sé de Évora, catalogado como "*Turbas da Paixão segundo S. Mateus a 4*", Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, "Outra Música da Semana Santa", Manuscrito n. 30 (autor anônimo). Cf. ALEGRIA, José Augusto. **Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p. 56 e "incipit" musical, p. 97.

Exemplo 71. Comparação entre as Turbas n. 1 (c. 1-12) e versões manuscritas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e do Arquivo das Músicas da Sé de Évora (Portugal).

Régis Duprat, em trabalhos publicados a partir de 1984,[502] atribuiu a autoria das Turbas n. 1 e das Turbas n. 4 a Faustino Xavier do Prado (c.1708-1800), Mestre de Capela da Matriz e do Convento carmelita de Mogi das Cruzes (SP) entre 1729-1734, embora esse músico tenha se identificado apenas como copista do grupo 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1], onde se encontram as duas composições. Duprat não chegou a comentar, em seus trabalhos, a atribuição da autoria dessas duas Turbas a José Maurício Nunes Gar-

[502] Os principais são: 1) DUPRAT, Régis. Antecipando a história da música no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** nº 20, p. 25-28, 1984; 2) DUPRAT, Régis & TRINDADE, Jaelson. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. **Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amerique Latine du XVIème au XXème siècle:** Boletim do **The Brussels Museum of Musical Instruments**, Bruxelles, n. 16, p. 139-144, 1986; 3) DUPRAT, Régis. "As mais antigas folhas de música do Brasil". In: DUPRAT, Régis. **Garimpo musical.** São Paulo: Novas Metas LTDA.. 1985, p. 9-20. (Coleção ensaios, v. 8); 4) DUPRAT, Régis e Trindade, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. **Anais**. Belo Horizonte: DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII; Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p. 49-54; 5) DUPRAT, Régis (org.). **Música sacra paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. p. 8-16.

cia, sugerida por Cleofe Person de Mattos em 1970, com base em manuscritos da Escola de Música da UFRJ e da Igreja de São Pedro, ambos do Rio de Janeiro.[503]

Régis Duprat também desconsiderou a cópia das Turbas n. 4 de [065] ACMSP P 101 (C) (cópia da década de 1770),[504] no verso das quais encontrou um *Benedictus* (das Laudes do Tríduo Pascal), cuja autoria atribuiu, em seu catálogo, a André da Silva Gomes, Mestre de Capela da Catedral de São Paulo, que também se identificou, no documento, apenas como copista e não como o compositor.[505] O único comentário de Duprat em relação às Turbas n. 4 do ACMSP, que não foram catalogadas como obra de André da Silva Gomes, foi o seguinte: "*Na página-título, além da rubrica autógrafa 'Gomes' no topo, à direita, há um acréscimo posterior que diz: 'E Paixão a 4 vozes'. Essa Paixão ('secundum Joannem'), está no verso de cada uma das partes.*"[506]

Não existe uma indicação clara de autoria nos dezenove conjuntos consultados com música das Turbas n. 1 e nos oito conjuntos consultados com música das Turbas n. 4. O critério de atribuição de autoria utilizado por Régis Duprat, que defende a composição das Turbas n. 1 e n. 4 por Faustino Xavier do Prado,[507] parece ser mais subjetivo que científico, pois as informações documentais contrárias a essa atribuição foram sistematicamente omitidas, para não entrarem em choque com a crença estabelecida. Duprat também não conheceu ou, pelo menos, não se referiu, em seus trabalhos, aos "*Ditos das Turbas para Domingo de Ramos*" do Arquivo das Músicas da Sé de Évora, que manifestam semelhança com as Turbas n. 1, cuja descrição e *incipit* musical já haviam sido publicados por José Augusto Alegria em 1973.[508]

A indicação de cópia (e não de composição) das Turbas n. 1 e das Turbas n. 4 no frontispício de [085/065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (A/B)], no qual se lê "*de Faustino*

---

[503] MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. n. 2219 e 220, p. 318-319.
[504] [065] ACMSP P 101 (C) C-1 - "*Gomes / Benedictus per La / Sancta Hebdomada e Paixaõ a 4 Vozes*". Cópia de [André da Silva] Gomes, sem local, [década de 1770]: partes de SATB, [org cif.].
[505] Faustino Xavier do Prado (c.1708-1800) e André da Silva Gomes conheciam-se. Faustino foi Cônego da Catedral de São Paulo desde 1760 e chegou a celebrar o próprio casamento de Silva Gomes em 1775. Cf.: OLIVEIRA, Clóvis de. **André da Silva Gomes (1752-1844)** "**O mestre de Capela da Sé de São Paulo**": Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafiaca Tietê S.A.], 1954. p. 25-26.
[506] DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. n. 096, p. 196.
[507] ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. p. 836.
[508] ALEGRIA, José Augusto. **Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo**. p. 56 e *incipit* musical, p. 97.

do Prado Xavier" (e não 'por Faustino...')[509] e a semelhança das Turbas n. 1 com a composição de D. Pedro de Cristo, no manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e com a composição anônima no manuscrito do Arquivo das Músicas da Sé de Évora, praticamente inviabilizam a possibilidade de sua autoria pelos Mestres de Capela de Mogi das Cruzes e de São Paulo, sugerindo origem portuguesa de tais obras.

No Texto e Turbas para a Paixão de Domingo de Ramos de [107] ACMSP P 074, a informação que aparece no final do manuscrito mais antigo parece indicar uma clara autoria desse compositor, também copista da partitura (e não partes individuais): "*Concluída esta obra no dia 27 de Dezembro de 1811 para se executar no Domingo de Ramos do seguinte ano de 1812.*"[510] A mesma composição, transcrita um tom acima, aparece, entretanto, no Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP), com o frontispício "*1831 - Paixão de Domingo de Ramos a 4 / De / Manuel José Gomes*" (note-se o "*de Manoel...*"). A preocupação maior com a autoria que com a composição propriamente dita levou Régis Duprat a atribuir a primeira versão a André da Silva Gomes[511] e Lenita Nogueira a atribuir a segunda versão a Manuel José Gomes.[512]

O caso mais notório de uma incorreta atribuição de autoria é o do *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) de [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3].[513] Régis Duprat, em várias publicações nas quais mencionou essa obra, atribuiu sua autoria a Ângelo Xavier do Prado (c.1716-1769), irmão de Faustino Xavier do Prado.[514] Ângelo, contudo, foi apenas o copista do manuscrito, como está explícito no frontispício do documento: "*Ex tratactu Sancti Augustini de Angelo Prado Xavier*", o "*de*" significando posse dos papéis e não autoria da música. Por essa razão, em publicações com Jaelson Trindade em 1996 e 1997[515] e na gravação dessa obra em

---

509 [085] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 C-1 - f. 01] - "*Bradados a 4. para Domingo de / Ramos, e Sexta fr.ª da / Payxaõ. / De Faustino do Prado xavier.*" Cópia de Faustino Xavier do Prado, [Mogi das Cruzes?, anterior à década de 1760]: parte de bx.
510 [107] ACMSP P 074 C-1 - "*Passio = Secundum Matthæum Original de Andre da Silva Gomes = 1811 p.ª 1812 = / Caderno 1.º* ". Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo], 27/12/1811 (partitura em 4 cadernos): partes de [SATB "das turbas", SATB "do texto", cantochão]. Esse texto está na f. 8v do quarto caderno.
511 DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. n. 112, p. 210-211.
512 NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. n. 94, p. 97.
513 [037] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 3 C-Un - f. 09-12] - "*Ex tratactu Sancti Augustini / De / Angelo Prado xavier*" [ou *"Ang. do Prado xavier"*]. Cópia de Ângelo Xavier do Prado, sem local, [anterior à década de 1760]: partes de SATB.
514 Ver nota 501.
515 1) TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n. 2, p. 12-33, 1996; 2)

1998,[516] indicamos autoria anônima. A partir de então, Régis Duprat passou a considerar a dúvida em um verbete da última edição da *Enciclopédia da música brasileira*, porém mantendo o nome de Ângelo como possível autor:[517]

> "*Nesse material* [os manuscritos musicais do Grupo de Mogi das Cruzes] *encontra-se um* Ex tractatu Sancti Augustini, *de discutível autoria de Ângelo do Prado Xavier (1716-1769), seu irmão* [de Faustino Xavier do Prado], *que em 1743 residia em Santos em 1768 morava com ele em São Paulo*"

Finalmente, Duprat imprimiu a obra em 1999, indicando autor "*anônimo*",[518] mas sem citar os trabalhos de 1996 e 1997 e a gravação de 1998, nos quais foi questionada a suposta autoria de Ângelo Xavier do Prado. O *Ex Tractatu* do GMC, entretanto, é uma das raras composições encontradas em manuscritos brasileiros do século XVIII, cuja autoria pode ser precisamente estabelecida.

Graças à colaboração de Ivan Moody,[519] foi possível saber que esse *Ex Tractatu* é, na verdade, obra do compositor português Manuel Cardoso (1566-1650), impressa no *Livro de vários motetes* (Lisboa: João Rodrigues, 1648)[520] e publicada em notação moderna em 1968, por José Augusto Alegria.[521] Ora, a existência de uma edição do *Ex Tractatu* de Manoel Cardoso trezentos e trinta e seis anos antes da primeira atribuição de sua autoria a Ângelo Xavier do Prado, por Régis Duprat, é uma clara demonstração de que sempre será necessário maior prudência na sugestão de autoria para composições

---

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos**, La Paz, n. 7, p. 309-336, 1997.

[516] HISTÓRIA da música brasileira: Período colonial I; Orquestra e coro Vox Brasiliensis; Ricardo Kanji. São Paulo: Eldorado, CD n. 946137. Faixa 28.

[517] [DUPRAT, Régis]. "Faustino do Prado XAVIER". In: **Enciclopédia da música brasileira**: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. p. 836. Régis Duprat é o coordenador da seção "erudita" dessa publicação.

[518] DUPRAT, Régis (org.). **Música sacra paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. p. 1-7

[519] É necessário agradecer, aqui, a grande colaboração do compositor e pesquisador inglês Ivan Moody (residente em Lisboa), que gentilmente enviou-me informações sobre o *Ex tractatu* de Manuel Cardoso, publicado por José Augusto Alegria.

[520] CARDOSO, Manuel. **LIVRO / DE VÁRIOS MOTETES / OFFICIO DA SEMANA SACTA. / E OVTRAS COVSAS. / DIRIGIDO A REAL MAGESTADE DELREY / NOSSO SENHOR DOM IOAM O IV. / DE PORTUGAL** / [grav.] / **COMPOSTO PELLO PADRE M. FR. MANOEL / CARDOSO. Religioso da Ordem de Nossa Senhora do Carmo. Natural / da Villa da Fronteira. / Com todas as licenças necessarias**. / EM LISBOA / Por João Rodrigues Impressor. Na officina de Lourenço de Anuers. Anno 1648. Existe um exemplar no Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal), classificado como "Livro n. 8 de música impressa didática e religiosa". Cf.: ALEGRIA, José Augusto. **Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa**: catálogo dos fundos musicais organizado por José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. p. 143.

[521] CARDOSO, Manuel. **Livro de vários motetes**; transcrição e estudo de José Augusto Alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968 (Portugaliæ Musica, série A, v. 13), p. 88-92. A obra está intitulada, como na edição de 1648, "*Feira Quinta in Cœna domini - Lect. 4*".

em *estilo antigo* encontradas no Brasil. Mas a existência de uma edição em notação moderna da mesma obra dezesseis anos antes do primeiro trabalho de Duprat e vinte e oito anos antes de se começar a rejeitar essa atribuição, demonstra que não será mais possível trabalhar em musicologia histórica, no Brasil, sem um contato maior com a produção musicológica portuguesa.

Nos catálogos brasileiros de manuscritos musicais existem vários casos de atribuição de autoria semelhantes aos anteriormente descritos, observando-se informações contraditórias, obras idênticas associadas a autores diferentes e, principalmente, um excesso de atribuições de autoria para obras em cujos manuscritos consta apenas o nome do copista. Embora não exista um estudo sistemático a esse respeito, nos manuscritos em que estão identificados tanto o autor quanto o copista, é grande a freqüência de casos (como os abaixo citados do catálogo do Museu Carlos Gomes), nos quais o autor foi identificado com a preposição *por* (às vezes *pelo*) e o copista (quase sempre proprietário do manuscrito) pela preposição *de*, com o significado de posse (destaques meus):

n. 10 (p. 24) - "*Miserere para 4ª e 5ª feira de / Trevas* ***por*** *seu Author Baldi /* ***de*** */ Manuel José Gomes*"
n. 29 (p. 29) - "*Adoração da Cruz /* ***por*** */ Manuel Dias de Barros / 6ª Fra Sta /* ***De*** */ Sant'Anna Gomes*"
n. 58 (p. 67) - "*Regina cœli lætare e / Alleluia, para a procissão de Domingo da Ressurreição /* ***por*** */ Manoel José Gomes /* ***De*** */ Sant'Anna Gomes*"
n. 172 (p. 150) - "*Paixão de / Domingo de Ramos / a 4 vozes e Basso /* ***De*** */ Sant'Anna Gomes /* ***Pr*** *Jesuino M. Carmello*"
n. 259 (p. 211) - "*Flos Carmeli* ***Por*** *Francisco / Manoel da Silva /* ***De*** */ Manoel José Gomes*"
n. 277 (p. 227) - "*Solo de Clara Lux /* ***Por*** *seu autor o Snr / Tente Corononel André da Sª Gomes /* ***De*** */ Manuel José Gomes / 20-9-1862*"

Existem casos, entretanto, nos quais figura somente um nome no manuscrito, o qual, nos catálogos consultados, foi muitas vezes considerado como indicação de autoria. Das sessenta e duas obras atribuídas a Manuel José Gomes (1772-1868), no catálogo do Museu Carlos Gomes, cinqüenta e nove estão disponíveis também em cópias desse músico.[522] Dentre elas, existem cinco tipos de informações nos frontispícios ou títulos que, mesmo com algumas variações, podem ser reunidas no quadro 31.

Quadro 31. Expressões utilizadas em manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes, cujas composições foram atribuídas a Manuel José Gomes.

Indicações nos manuscritos	Ocorrências
"*de Manuel José Gomes*"	**22** (37%)

[522] Idem. Ibidem. n.55-116, p.65-110.

"*por Manuel José Gomes*"	**21** (36%)
"*Manuel José Gomes*"	**7** (12%)
"*autor Manuel José Gomes*"	**3** (5%)
[sem indicações]	**6** (10%)
Total	**59** (100%)

Qual seria a razão para esse copista diferenciar, em 73% das cópias, as obras "*por*" e as obras "*de*" Manuel José Gomes? Considerando-se que tal músico copiou o Texto e Turbas para a Paixão de Domingo de Ramos de [107] ACMSP P 074, que possui no título a informação "*Original de André da Silva Gomes*", identificando-o como "*de Manoel José Gomes*" e também a grande ocorrência do termo "*de*" em manuscritos para os quais foi comprovada autoria da música não correspondente ao copista indicado, os termos utilizados nos títulos ou frontispícios parecem estar preferencialmente associados à noção de composição ("*por*") e de posse ou cópia dos manuscritos ("*de*").

É interessante considerar, também, o caso de Gabriela Alves de Souza, uma colecionadora do final do século XIX e admiradora das composições de José Maurício Nunes Garcia, que aplicou o nome desse músico em dezenas de manuscritos que não possuíam qualquer identificação de autoria. Esse fato fez com que, no catálogo de obras de Nunes Garcia, por Cleofe Person de Mattos, fosse incluída uma série de peças que podem nem ter sido copiadas pelo mestre carioca.[523]

O estudo dos catálogos brasileiros de manuscritos musicais, sob essa perspectiva, permitiria a produção de vários trabalhos de crítica musicológica, tamanha é a quantidade de atribuições de autoria questionáveis, não havendo espaço, aqui, para maiores considerações a respeito. Jaime Diniz que, infelizmente, não teve a oportunidade de catalogar acervos de maior porte,[524] foi, por ironia, o pesquisador mais cauteloso em relação a esse aspecto. Percebendo que os nomes constantes nos manuscritos musicais às vezes poderiam levar a erros notórios, o autor declarou:[525]

> "[...] *Sabe-se como é difícil esse problema de autenticidade, com relação aos manuscritos musicais de nossos arquivos. Nem sempre basta encontrar na partitura ou, mais freqüentemente, nas partes da obra o*

[523] MATTOS, Cleofe Person de. MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413 p.

[524] Esse autor chegou a classificar a apresentar um catálogo das poucas composições de Damião Barbosa Araújo que encontrou na Bahia e em Minas Gerais (ver referência na próxima nota de rodapé), mas não se dedicou a acervos do mesmo porte que aqueles cujos catálogos foram publicados até o momento.

[525] ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento Baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. **Estudos Baianos**, Universidade Federal da Bahia, n. 2, p. 27 (do estudo introdutório). 1970.

nome do autor. Pode ser o verdadeiro, mas poderá ser falso. Ser o nome de um copista. De um proprietário da obra. [...]"

A noção de autoria, na música religiosa dos séculos XVIII e XIX, especialmente em acervos americanos de manuscritos musicais, é bem mais tênue que no caso da música instrumental européia do século XIX, por exemplo. A funcionalidade das obras, a semelhança entre os textos e, principalmente, a relação entre os músicos e as instituições que encomendavam música religiosa, não davam a esse tipo de composição a individualidade que teve a música destinada às casas de espetáculo européias no século XIX, escritas por autores autônomos, que dependiam da associação do estilo à sua personalidade, para conquistar espaço no mercado musical. A celebridade de tais músicos era, portanto, uma necessidade imposta pelo sistema e uma particularidade louvada pelo público.

O sucesso da música religiosa de caráter funcional, por outro lado, dependia menos da celebridade do autor e mais da adequação das obras às normas impostas pela entidade solicitante que, via de regra, interessava-se pelo produto, e não necessariamente pelo produtor. Durante uma cerimônia religiosa, importava muito pouco a autoria da composição musical, mas sim a sua funcionalidade, como demonstrarão os textos eclesiásticos estudados neste trabalho.

Esse efeito fez com que os músicos nem sempre compusessem a música de que necessitavam para o trabalho nas igrejas e capelas. A regra geral era armazenar - por composição ou aquisição - um repertório adequado ao maior número possível de funções sacras, para garantir sua atuação profissional, mesmo que os meios utilizados para sua obtenção não fossem muito lícitos. Em uma carta escrita em Itu (SP), pelo compositor santista Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), dirigida ao "*Reverendíssimo Senhor Padre Mestre Prior Frei Antônio Inácio do Coração de Jesus*" em 16 de julho de 1815, Jesuíno confessou dois "furtos" de música de seu antigo mestre, na década de 1780:[526]

"*No tempo da minha rapaziada, em que morei nessa vila, e no qual freqüentei muito esse Convento que Vossa Reverendíssima hoje governa, pois nele aprendi música, e tocar órgão com um religioso antigo que nele havia, sucedeu que, por falta de consciência nesse tempo, pois era rapaz, apanhei do meu Padre Mestre algumas poucas músicas que naquele tempo ele estimava, e que hoje nada valeriam; ainda depois de*

[526] ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno de Monte-Carmelo**. São Paulo: Martins, 1963. p. 202-205 (nota 1).

> *me passar para esta vila, em que moro, ainda mandei, por um condiscípulo, copiar outras, isto haverão 30 anos, pouco mais ou menos, do que hoje tenho remorsos, por ser feito tudo sem o consentimento do dito Padre Mestre.* [...]"

Com quais finalidades Jesuíno do Monte Carmelo teria apanhado e, depois, mandado copiar as músicas de seu mestre, se não fosse para a utilização em ofícios religiosos? Se Jesuíno não indicou o nome do mestre nem em sua confissão final, teria ele aplicado o nome do compositor às cópias mandadas extrair "*sem o consentimento do dito Padre Mestre*", sob o risco de ver denunciada sua atitude ilícita? Se esse músico "*apanhou*" e "*mandou copiar*" músicas de seu Padre Mestre em um convento, ocultando o fato por cerca de trinta anos, o que não dizer, então, do "furto" entre simples músicos, cantores, mestres e aprendizes? Finalmente, em posse dessas informações, poder-se-ía considerar Jesuíno do Monte Carmelo seguramente o *autor* das nove composições que foram parar em manuscritos do Museu Carlos Gomes?[527]

O fato é que a circulação de obras sem um conhecimento preciso de autoria, resultado da venda de cópias, da perda dos registros de composição e da própria pirataria, gerou a preservação de uma enorme quantidade de obras anônimas nos acervos brasileiros de manuscritos musicais. Cerca de cento e setenta das pouco mais de quatrocentos e cinqüenta composições catalogadas na série "Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX" do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo - aproximadamente 38% - não possuem indicação de autoria, já descontadas desse total as obras cujo autor consta em manuscritos de outros acervos, descritos em catálogos publicados.

O mesmo fenômeno pode ser deduzido a partir da análise dos manuscritos musicais citados na lista das músicas pertencentes ao compositor Florêncio José Ferreira Coutinho, que viveu em Vila Rica (hoje Ouro Preto), entre 1750-1819, em um Libelo Cível apresentado ao Cartório do Primeiro Ofício da vila em 1820.[528] Esse Documento foi inicialmente estudado por Tarquínio José Barbosa de Oliveira, em um texto sem título (originalmente uma carta a José Pedro Xavier da Veiga), baseado em notas extraídas por Cássio Lanari na documentação sobre o compositor, e publicado por Maria da

---

[527] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Op. cit., n. 167-175, p. 147-152.

[528] "*Lista Geral das Muzicas do falecido Florencio Joze Ferr.ª Couti/nho ~~q~~. me mandou trazer Micaela dos Anjos p.ʳ Manoel An/tonio do Sacram.ᵗᵒ*". In: "*1820 / Orphaõs / f 25 nº 36 / f. 6 N. 15 / Joaõ Jozé de Ara-/ujo - A / Francisca Roma/na, e outros - R.R. / Libello cível / Escrivão Pinheiro / Anno do Nascimen/to de mil oito centos evinte an/nos digo do Nascimento de Nosso Se/nhor Jezus Christo de mil eoito centos evinte aos vinte e quatro dias domes deAbril do di/to anno nesta Villa Rica de Nossa Senhora / Antonio J.ᵉ Ribeiro*". Museu da Inconfidência / Arquivo Casa do Pilar (Ouro Preto - MG), cód. 78, Auto 959, 2º Ofício. f. 35r-36v.

Conceição Rezende em 1989.[529] Intitulado "*Lista geral das músicas do falecido Florêncio José Ferreira Coutinho*" e hoje arquivado no Museu da Inconfidência / Casa do Pilar (Ouro Preto - MG), o documento contém cento e cinqüenta e três referências a obras musicais, algumas delas com indicação de autoria.

Tarquínio de Oliveira e Cássio Lanari concentraram-se nas reflexões sobre os compositores e sobre as composições profanas citadas na lista, manifestando concepções semelhantes às que acima foram discutidas. Como os autores não apresentaram o documento completo, foi necessário transcrevê-lo, para fundamentar novas observações. A "*Lista geral...*" relaciona os manuscritos por gênero, com entrada por título, mencionando o autor, quando constava nas cópias. As peças estão agrupadas em dois níveis, o primeiro deles diz respeito à procedência do material: 1) "*Árias italianas*"; 2) "*Músicas portuguesas*"; 3) "*Grades por Florêncio José Ferreira Coutinho*".

A "*Lista geral...*" exibe, ainda, a preocupação em agrupar as obras religiosas, nas segunda e terceira categorias, pelo significado funcional - Missas, Ofícios Divinos, Ladainhas, Graduais, etc. - o que demonstra a maior preocupação, até meados do século XIX, com o texto e com a função cerimonial das obras, ficando em segundo plano sua autoria. A própria indicação de autoria, nessa lista, é bastante ambígua, pois na categoria "*Grades por Florêncio José Ferreira Coutinho*" não fica claro tratar-se de composições ou de cópias desse mestre. Supondo-se que a terceira categoria se refira a composições, os números obtidos da análise estatística do documento podem ser observados no quadro 32. Não foram incluídos, nesse cálculo, os livros litúrgicos, as "*35 grades de marchas militares*" e os "*149 pedaços de papel de música que não aparecem onde se ajunte, por estar todas elas truncadas*" e nem considerada a possível atribuição de autoria aos títulos anônimos:

[529] REZENDE [FONSECA], Maria [da] Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 516-529.

Quadro 32. *Lista geral das músicas do falecido Florêncio José Ferreira Coutinho* (Vila Rica, 1820).

	Com indicação de autoria	**Sem indicação de autoria**	**Com indicação "sem autor"**	**Total**
"Árias italianas"	**14** (58%)	**10** (42%)	-	**24** (100%)
"Músicas portuguesas"	**11** (20%)	**20** (36%)	**24** (44%)	**55** (100%)
"Grades por Florêncio José Ferreira Coutinho"	**76** (100%)	-	-	**76** (100%)
Total	**101** (65%)	**30** (19%)	**24** (15%)	**155** (100%)

O total de obras anônimas, nesse caso, seria 34%, número bastante próximo aos cerca de 38% do ACMSP. Considerando-se, entretanto, que a primeira e terceira categorias contém grande número de obras profanas, o número de composições religiosas anônimas é bem maior. Na primeira categoria, constituída exclusivamente de obras profanas, as anônimas são a minoria (42%), mas na segunda, na qual constam exclusivamente composições sacras, as anônimas totalizam 80%. À exceção das possíveis composições de Florêncio José Ferreira Coutinho, o documento sugere maior circulação de obras anônimas na música religiosa que na música profana.

Caso ainda mais interessante é o Inventário de Lourenço José Fernandes Braziel (?-1831), realizado no cartório de São João del Rei em 1833.[530] No processo, evidencia-se uma disputa entre a família do falecido e um dos herdeiros, o músico João Leocádio do Nascimento, que reivindicou a posse de algumas de suas músicas. Por essa razão, várias listas foram incluídas no processo, entre elas as das músicas que interessavam a João Leocádio. Neste trabalho, somente três dessas listas serão estudadas: 1) a "*Lista dos bens móveis pertencentes ao falecido Lourenço José Fernandes Braziel*", apresentada por João José da Silva Pereira e Hermenegildo José de Souza Trindade;[531] 2) a "*Lista das músicas que preciso para o arranjo musical dos partidos e para alguma função que haja*", apresentada por João Leocádio do Nascimento;[532] 3) a "*Lista das músicas que preciso para o arranjo musical*", também apresentada por João Leocádio.[533]

A análise desses documentos é mais complexa que a análise do Inventário de Ferreira Coutinho, pois, em várias de suas referências, são mencionados conjuntos de

---

[530] MRSJR, sem cód. - "*1833 / 16.º ª 1.º = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.ᵉ seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*". A consulta desse documento somente foi possível graças à indicação e às cópias extraídas por Aluízio José Viegas, gentilmente disponibilizadas para este trabalho.
[531] Idem. Ibidem. f. 10r-11r.
[532] Idem. Ibidem. f. 15v-16r.
[533] Idem. Ibidem. f. 21r-22r.

obras, como "*9 Ladainhas por vários autores*", "*4 papéis, seu autor Joaquim Bonifácio*" e outros. Além disso, nas duas listas apresentadas por João Leocádio, estão mencionados alguns manuscritos que já estavam em seu poder, ao lado de outros que estavam em poder da família, o que se pode comprovar pela grande semelhança ou diferença entre os títulos da lista 1, em relação às listas 2 e 3. Para uma análise estatística simples, foi computada apenas as entradas, desconsiderando-se o número de obras citadas em cada uma delas. A quantidade de entradas com e sem indicação de autor, em cada uma das três listas analisadas, pode ser observada no quadro 33.

Quadro 33. Inventário de Lourenço José Fernandes Braziel (São João del Rei, 1833).

	Com indicação de autoria	**Sem indicação de autoria**	**Total**
Lista 1	**42** (81%)	**10** (19%)	**52** (100%)
Lista 2	**9** (45%)	**11** (55%)	**20** (100%)
Lista 3	**24** (40%)	**36** (60%)	**60** (100%)

A primeira lista, elaborada com precisão pelos inventariantes, em cujas referências aparece também o valor em réis de cada obra ou conjunto de obras manuscritas, exibe uma taxa menor de obras anônimas (19%) em relação àquela observada na "*Lista geral das músicas do falecido Florêncio José Ferreira Coutinho*" (38%). Nas demais listas, nas quais figuram as obras que João Leocádio do Nascimento necessitava por razões práticas, a taxa de anônimos sobe para 55% e 60%. Tais números indicam que, quando o uso prático da música religiosa entrava em questão, a função cerimonial tornava-se mais importante que a autoria. Os copistas, até meados do século XIX, dando menor importância aos compositores do que à música em si, acabavam, muitas vezes, omitindo seus nomes, pela simples falta de necessidade de registrá-los.

A função mais utilitária que cultural ou intelectual, observada na música religiosa que circulou no Brasil nos séculos XVIII e XIX, tornava a função dos compositores análoga à função dos artífices que, no mesmo período, produziram peças arquitetônicas, móveis, entalhes, pinturas, imagens e encarnações para igrejas, capelas e oratórios. A autoria de muitas dessas peças é hoje conhecida mais pelo estudo de recibos, lançamentos nos livros das instituições financiadoras, notícias históricas e até pela tradição que, propriamente, pelo registro do nome do artífice nas obras produzidas.

É interessante ressaltar que a composição, assim como a cópia, era uma atividade comum entre os mestres de música, exceção feita aos mestres de capela paroquiais,

dos quais pouco se sabe até o presente. Não se diferenciava totalmente no Brasil, nos séculos XVIII e XIX, a atividade do compositor da atividade do músico (ou intérprete), como se tornou comum a partir do século XX. Para ilustrar esse fenômeno, é interessante citar a mesma polêmica em torno da posse do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1819) que, antes de sua morte, fora transferido a João José de Araújo (?-1831), da mesma vila. Após um desentendimento com a família, Araújo processou Francisca Romana, filha de Coutinho, alegando que o arquivo lhe fora presenteado por este em vida e, além disso, nem teria necessidade de as comprar, pois sendo Araújo também um mestre, poderia compor ele mesmo as músicas de que necessitasse:[534]

> "*E que as ditas grades de solfa foram dadas gratuitamente ao Autor pelo falecido testador, ainda em sua vida, como coisa inútil, cujas solfas, além de estarem truncadas, para nada prestam, nem têm valor ou merecimento algum, nem o Autor tinha necessidade de as comprar, porque professando ele a Arte da Musica, também podia compor as grades, ou solfas controvertidas.*"

O documento é claro: se João José de Araújo era um "professor da arte da música", sua capacidade para a composição já estava subentendida. Os documentos transcritos neste item demonstram que os mestres de música acumulavam as funções de compositor e copista, além das funções de músico ou cantor. Diferenciar o compositor do copista é, portanto, uma tarefa complexa, que, muitas vezes, nem é tão importante quanto a compreensão de outros fatores nas obras investigadas.

A maioria das composições estudadas no presente trabalho não possui qualquer indicação de autoria nas cópias. Paralelamente, muitos dos nomes constantes nos conjuntos estudados estão visivelmente associados à cópia e/ou posse do manuscrito, pelas razões já expostas. A necessidade de conhecer melhor a música e não os compositores, deu a esses, como já mencionado, um lugar restrito nesta pesquisa. Futuros trabalhos talvez possam estabelecer a autoria de obras presentemente estudadas ou mesmo de outras composições anônimas de acervos paulistas e mineiros. No Brasil, entretanto, a

---

[534] "*1820 / Orphaõs / f 25 nº 36 / f. 6 N. 15 / Joaõ Jozé de Ara-/ujo - A / Francisca Roma/na, e outros - R.R. / Libello cível / Escrivão Pinheiro / Anno do Nascimen/to de mil oito centos evinte an/nos digo do Nascimento de Nosso Se/nhor Jezus Christo de mil eoito centos evinte aos vinte e quatro dias domes deAbril do di/to anno nesta Villa Rica de Nossa Senhora / Antonio J.e Ribeiro*". Museu da Inconfidência / Arquivo Casa do Pilar (Ouro Preto - MG), cód. 78, Auto 959, 2º Ofício. f. 30v.

atribuição de autoria da música religiosa anterior ao século XX sempre será uma questão delicada.

2.7.10. Originalidade e datação

Decorrente das mesmas concepções ligadas à música européia e profana do século XIX anteriormente mencionadas (ver item 1.4.5), desenvolveu-se, nos estudos referentes à produção musical de autores brasileiros anteriores ao século XX, uma certa noção de obras definitivamente fixadas em um manuscrito "original". Essa idéia gerou a tendência de se procurar, dentre as versões conhecidas de uma determinada obra, a instrumentação, harmonia, texto, notação e melodias "originais", sendo as diferenças desse padrão reconhecidas como alterações do modelo inicial. Associando-se a cópia mais antiga de uma composição e mesmo os autógrafos à idéia de manuscrito "original", procurou-se fixar para a mesma uma data de composição. Tal concepção orientou a elaboração do catálogo de obras de José Maurício Nunes Garcia, por Cleofe Person de Mattos[535] e do catálogo de obras de André da Silva Gomes, por Régis Duprat,[536] sendo utilizada em trabalhos musicológicos, até o presente.

A música religiosa, em toda a América Latina, nunca teve um caráter definitivo até o final do século XIX, sendo adaptada, sempre que necessário, às necessidades práticas e/ou cerimoniais. Um exemplo muito claro está no *Ave maris stella* do Mestre de Capela da Catedral de São Paulo, André da Silva Gomes. Na partitura (e não em partes isoladas) de [007] ACMSP P 097 C-1, para quatro vozes e órgão, o próprio compositor aplicou, junto ao título, a informação: "*Original de André da Silva, 1810*".[537] O número de vozes parece ter sido, assim, "fixado" pelo compositor, pois a partitura não deixa dúvidas em relação à sua quantidade.

Em um outro conjunto manuscrito dessa música, provavelmente copiado por Antônio José de Almeida na segunda metade do século XIX,[538] foi acrescentada uma quinta voz, com o título: "*Hino. Altus. Imitando o cantochão.*"[539] Essa parte de "*Altus*" contém todo o cantochão do *Ave maris stella* (Hino das Vésperas da Beatíssima Virgem

---

[535] MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit., 1970. 413 p.
[536] DUPRAT, Régis. Op. cit., 1995. p. 97-231.
[537] [007] ACMSP P 097 C-1 - "*Himnus = Ave Maris = in Vesperis B.^mæ Virginis Mariæ a 4 voc: Orig.^L de Andre da S.^a 1810*". Cópia de André da Silva [Gomes], [São Paulo], 08/08/1810: partes de [SATB, org cif.].
[538] [007] ACMSP P 097 C-2 - "*Himno. Soprano*". Cópia de [Antônio José de Almeida, São Paulo, 2ª metade do século XIX]: partes de SA[1]A[2]TB.
[539] A transcrição paleográfica é: "*Himno. Altus. imitando o Cantochão.*"

Maria),[540] do qual somente vestígios apareciam no A da partitura de Silva Gomes, provavelmente para satisfazer uma recomendação eclesiástica, segundo a qual todos os versos dos Hinos de Vésperas solenes deveriam exibir o cantochão, mesmo que fosse utilizada a polifonia.[541] Qual das duas versões seria a "original", a cópia mais antiga e autógrafa, ou a versão "correta" a cinco vozes, registrada mais de meio século depois? Teria sido a parte de "*Altus imitando o cantochão*" um acréscimo de Antônio José de Almeida, ou do próprio André da Silva Gomes, em um manuscrito que não foi preservado?

Dentre as cerca de cem obras de André da Silva Gomes preservadas em manuscritos no ACMSP,[542] trinta delas foram copiadas em cinqüenta e uma cópias, entre 1810 e 1811, pelo próprio compositor, com o auxílio de dois outros copistas não identificados, que geralmente se encarregavam das partes vocais (não se considerando, aqui, as cópias de períodos posteriores). Tais peças estão relacionadas no quadro 34, com a indicação de código no ACMSP e número de catálogo proposto por Régis Duprat.[543]

---

[540] O cantochão aparece (sem texto) somente em [007] ACMSP P 097 C-4 - "*Himno / Ave maris stella a 4 Voses, e Orgão / Pelo Snr. Andre da S.ª Gomes.*" Cópia de [Joaquim da Cunha Carvalho?, São Paulo, meados do séc XIX]: parte de org cif.

[541] Esse fenômeno será analisado no item correspondente às Vésperas solenes.

[542] Grande parte dos manuscritos em questão possuem, no frontispício, a referência a André da Silva Gomes com a preposição latina "*ab*" (de). Não existem elementos suficientes, até o momento, para saber se a expressão "ab Andrea Silvio Gumis" foi utilizada para indicar apenas composição do mestre de capela ou também pode significar propriedade, independentemente da autoria.

[543] DUPRAT, Régis. Op. cit., 1995. p. 97-231.

Quadro 34. Composições de André da Silva Gomes copiadas entre 1810-1811 e preservadas em manuscritos musicais no ACMSP.

Código ACMSP	Nº de catálogo (Régis Duprat)	Composições
P 041	[não cita]	*Egregie Doctor Paule* [Hino das Vésperas da Conversão de São Paulo]
P 046	[não cita]	*Jesu redemptor omnium* [Hino das Vésperas do Natal]
P 094 (A)	n. 049, p. 163	*Ad te Levavi* [Ofertório da Missa do 1º Domingo do Advento]
P 095	n. 50, p. 164	*Ascendit Deus* [Ofertório da Missa da Ascensão do Senhor]
P 102 (A)	n. 051, p. 165	*Benedixiste Domine* [Ofertório da Missa do 3º Domingo do Advento]
P 106	n. 053, p. 166-167	*Confortamini* [Ofertório da Missa do 4º Domingo do Advento]
P 107	n. 010, p. 124	*Crudelis Herodes... Regem Venire quid* [Hino das Vésperas da Epifania]
P 108	n. 101, p. 198-199	*De Epistola Beati Pauli* [7ª Lição das Matinas de 6ª Feira Santa]
P 109	n. 099, p. 197-198	*De Lamentatione Jeremiæ* [1ª Lição das Matinas de 6ª Feira Santa]
P 111	n. 054, p. 167	*Deus tu convertens* [Ofertório da Missa do II Domingo do Advento]
P 114	n. 100, p. 198	*Ex tractatu sancti Augustini* [4ª Lição das Matinas de 5ª Feira Santa]
P 117 (A)	n. 041, p. 158	*Hæc est voluntas Dei* [Moteto para os Sermões da Quaresma]
P 117 (B)	n. 041, p. 158	*Gratia Domini nostri* [Moteto para os Sermões da Quaresma]
P 119 (A)	n. 104, p. 201-202	*Hosanna Filio David* [Benção dos Ramos no Domingo de Ramos]
P 119 (B)	n. 104, p. 201-202	*Kyrie eleison* [Missa de Domingo de Ramos]
P 120	n. 106, p. 203-204	*In monte Oliveti* [Responsórios das Matinas de 5ª Feira Santa]
P 122	n. 006, p. 121	*Salutis humanæ Sator* [Hino das Vésperas da Ascenção]
P 123	n. 025, p. 144-145	*Kyrie eleison* [Missa]
P 126	n. 058, p. 169	*Lætentur cœli* [Ofertório da Missa de Natal]
P 131	n. 061, p. 171	*Mihi autem* [Ofertório da Missa da Conversão de São Paulo]
P 132 (F)	n. 052, p. 166	*Confitebor Tibi* [Ofertório da Missa do 5º Domingo da Quaresma]
P 132 (C)	n. 057, p. 169	*Justitiæ Domini* [Ofertório da Missa do 3º Domingo da Quaresma
P 132 (E)	n. 059, p. 170	*Laudate Dominum* [Ofertório da Missa do 4º Domingo da Quaresma]
P 132 (B)	n. 060, p. 171	*Meditabor in mandatis* [Ofertório da Missa do 2º Dom. da Quaresma]
P 132 (G)	n. 043, p. 159	*O vos omnes* [Moteto para o depósito da Imagem do Sr. dos Passos]
P 132 (A)	n. 062, p. 172	*Scapulis suis* [Ofertório da Missa do 2º Domingo da Quaresma]
P 137	n. 001, p. 117	*Pueri Hebræorum* [Antífona para a Distribuição dos Ramos]
P 139	n. 002, p. 118	*Regina Cœli lætare* [Antífona de N. Senhora do Tempo Pascal]
P 143	n. 007, p. 122	*Veni Creator Spiritus* [Hino para as Vésperas do Espírito Santo]
P 144	n. 094, p. 194-195	*Venite adoremus / Popule meus* [Adoração da Cruz de 6ª Feira Santa]

Os conjuntos manuscritos resultantes da associação desses três copistas possuem aparência bastante distinta, devido à utilização de tinta, caligrafia e papel específicos, havendo uma nítida intenção de produzir cópias que resistissem o maior tempo possível ao uso, já que a maioria delas utiliza papel resistente e está relativamente bem preservada.

Devido à falta do nome dos copistas que trabalharam com o mestre de capela, a solução, aqui, foi utilizar as designações *Copista Auxiliar I* e *Copista Auxiliar II.* As cópias de André da Silva Gomes possuem, nesses conjuntos, caligrafia inconfundível e, quase sempre, frontispícios de seu próprio punho. O Copista Auxiliar I possui uma caligrafia próxima à de André da Silva, mas utiliza sempre papel esverdeado e tinta preta, não confeccionando frontispícios, enquanto o Copista Auxiliar II utiliza papel amarela-

do, tinta de cor castanho clara e caligrafia característica, que não se confunde com as demais.

Tal fenômeno possui grande importância para o conhecimento de aspectos do trabalho dos mestres de capela, pelo menos na Capitania de São Paulo. Régis Duprat, no catálogo de obras de André da Silva Gomes, mencionou dois nomes para esses copistas, sem informar os critérios de tal atribuição: Romualdo Freire de Vasconcelos, que atuou como mestre de capela nas festividades da Câmara de São Paulo, entre 1802-1811 (sucedendo André da Silva Gomes nessa função) e Floriano da Costa e Silva, que atuou em São Paulo a partir de 1805.[544]

O Copista Auxiliar I foi associado por Duprat, em dois manuscritos, a F. C. Silva e em quatro a R. F. Vasconcelos. Já o Copista Auxiliar II foi associado por Duprat, em dois manuscritos, a F. C. Silva e em seis a R. F. Vasconcelos. Se esses músicos foram realmente os copistas que trabalharam com André da Silva Gomes entre 1810-1811, não é possível saber, até o momento, quem foi o Copista Auxiliar I e quem foi o Copista Auxiliar II. A relação dos conjuntos que resultaram do trabalho dos três copistas pode ser observada no quadro 35, indicando-se as atribuições de Régis Duprat.

Quadro 35. Manuscritos musicais do ACMSP copiados por André da Silva Gomes e seus auxiliares entre 1810-1811.

Códigos no ACMSP		**Data da cópia**	**Copista, no catálogo do ACMSP**	**Copista, no catálogo de Régis Duprat**
P 041	**C-1**	[1810-11]	[André da Silva Gomes]	[não cita]
	C-2	[1810-11]	[Copista Auxiliar II]	[não cita]
P 046	**C-1**	[1810-11]	[André da Silva Gomes]	[não cita]
	C-2	[1810-11]	[Copista Auxiliar II]	[não cita]
P 094	**C-1**	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 049, p. 163)
P 095	**C-Un**	1811	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 050, p. 164)
P 102	**C-1**	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 051, p. 165)
	C-2	[1810]	[Copista Auxiliar I]	F. C. Silva? (n. 051, p. 165)
P 106	**C-1**	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 053, p. 166-167)
	C-2	1810	[Copista Auxiliar I]	Cópia (n. 053, p. 166-167)
P 107	**C-1**	[1810-11]	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 010, p. 124)
	C-2	[1810-11]	[Copista Auxiliar II]	F. C. Silva? (n. 010, p. 124)
P 108	**C-1**	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 101, p. 198-199)
	C-2	[1810]	[Copistas Auxiliares I e II]	R. F. Vasconcelos (n. 101, p. 198-199)
	C-3	[1810-11]	[Copista Auxiliar II]	R. F. Vasconcelos (n. 101, p. 198-199)
P 109	**C-1**	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 099, p. 197-198)
	C-2	[1810-11]	[Copista Auxiliar II]	R. F. Vasconcelos (n. 099, p. 197-198)
	C-3	[1810-11]	[Copista Auxiliar I]	R. F. Vasconcelos (n. 099, p. 197-198)

[544] Idem. Ibidem. p. 97-231.

P 111	C-1	1810	André da Silva Gomes	F. C. Silva? (n. 054, p. 167)
	C-2	[1810]	[Copista Auxiliar I]	[não cita]
P 114	C-1	1810	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 100, p. 198)
	C-2	[1810]	[Copista Auxiliar I]	R. F. Vasconcelos (n. 100, p. 198)
	C-3	[1810-11]	Sem indicação de copista	R. F. Vasconcelos (n. 100, p. 198)
P 117	C-1	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes] e [Copista Auxiliar II] (verso das partes vocais e f. 2r de org.)	Autógrafo e cópias de R. F. Vasconce-los (n. 041, p. 158:)
P 119	C-1	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 104, p. 201-202)
P 120	C-1	1811	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 106, p. 203-204)
	C-2	1811	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 106, p. 203-204)
	C-3	[1811]	[Copista Auxiliar I]	[não cita]
P 122	C-Un	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 006, p. 121)
P 123	C-Un	1810	[Copista Auxiliar II]	F. C. Silva (n. 025, p. 144-145:)
P 126	C-1	1810	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 058, p. 169)
	C-2	[1810]	[Copista Auxiliar I]	R. F. Vasconcelos? (n. 058, p. 169)
P 131	C-1	1811	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 061, p. 171)
	C-2	[1811]	[Copista Auxiliar I]	F. C. Silva? (n. 061, p. 171)
P 132	C-1	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 062, p. 172)
	C-2	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 060, p. 171)
	C-3	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 057, p. 169)
	C-4	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 059, p. 170)
	C-5	[1810-11]	[Copista Auxiliar II]	R. F. Vasconcelos (n. 059, p. 170)
	C-6	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 024, p. 143-144)
	C-7	1810	A[ndré da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 043, p. 159)
P 134	C-1	1811	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 109, p. 207-208)
	C-2	[1811]	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 109, p. 207-208)
	C-3	[1810-11]	[Copista Auxiliar I] e Antônio Pedro [Garcia] (em **S**[1], f. 10r)	A. P. Garcia (n. 109, p. 207-208)
P 137	C-Un	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo (n. 001, p. 117)
P 139	C-1	1810	André da Silva Gomes	Autógrafo e F. C. Silva (n. 002, p. 118)
	C-2	s.d.	Sem indicação de copista	R. F. Vasconcelos (n. 002, p. 118)
P 143	C-1	1810	[André da Silva Gomes]	Autógrafo (n. 007, p. 122)
	C-2	1810	[Copista Auxiliar II]	R. F. Vasconcelos (n. 007, p. 122)
P 144	C-1	[1810-11]	[André da] S[ilva] G[omes]	Autógrafo (n. 094, p. 194-195)
	C-2	s.d.	Sem indicação de copista	R. F. Vasconcelos (n. 094, p. 194-195)

O catálogo de obras de André da Silva Gomes, por Régis Duprat,[545] utiliza as datas dessas cópias como datas de composição, devido à existência dos autógrafos, ou "originais". Ora, se André da Silva Gomes começou a trabalhar como Mestre de Capela da Catedral de São Paulo em 1774 e, a partir de 1797, já começava a exercer cargos mais rentáveis fora da Catedral e em atividades nem sempre musicais,[546] que razão teria ele para, quase quarenta anos após o início de suas atividades nessa Igreja, próximo dos sessenta anos de idade, compor, em apenas dois anos, praticamente um terço das obras que permaneceram em seu arquivo? Se esses manuscritos foram os "originais", por qual

[545] Idem. Ibidem. p. 97-231.
[546] Idem. Ibidem. p. 57-76.

motivo, então, André da Silva associou-se a dois outros copistas, o que não fez nos "originais" anteriores a 1810 e posteriores a 1811?

A hipótese mais viável, neste caso, é que Silva Gomes e seus auxiliares teriam recebido o encargo de copiar composições antigas, cujos manuscritos encontravam-se em mau estado de conservação, devido ao uso excessivo na Catedral. Nesse caso, as datas constantes nos documentos indicariam apenas a época da cópia e não da composição.

Certos conjuntos do ACMSP demonstram que obras já disponíveis em cópias do século XVIII receberam novas cópias no século XIX: em 1811, Antônio Joaquim de Araújo copiou um *Benedictus* (das Laudes do Tríduo Pascal) de André da Silva Gomes,[547] do qual existe, no ACMSP, uma cópia do final do século XVIII, bastante danificada.[548] O próprio Régis Duprat catalogou, no ACMSP, uma cópia autógrafa do *Veni Sancte Spiritus* (Seqüência para as Missas de Pentecostes) do mesmo autor, datada de 1799,[549] e uma outra de 1818, por Floriano da Costa e Silva (na qual se lê "*de Floriano...*"),[550] ambas desaparecidas do Arquivo, antes de ser iniciada a organização da Seção de Música, em 1996.

Embora não tenha sido possível encontrar, até o momento, documentação que possa comprovar uma possível encomenda a André da Silva Gomes para a renovação das cópias do Arquivo da Catedral, esse fato ocorreu em Mariana (MG) em 1826, envolvendo o então Mestre de Capela João de Deus de Castro Lobo, nesse caso, com documentação suficientemente comprobatória.

Em um assento de 1826, no livro "*Fábrica da Catedral de Mariana - 1749-1869*" (Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana), referente à "*Despesa da Fábrica da Sé desde 3 de janeiro de 1821*", pode-se ler: "*Ao Padre Mestre João de Deus, da renovação das músicas das festividades da Sé, por ordem de Sua Exma. Revma. - 45$000.*"[551] Além disso, um documento do Museu da Música de Mariana, intitulado

---

[547] [012] ACMSP P 101 (A) C-1 - "*Gomes / Benedictus per La / Sancta Hebdomada e Paixaõ a 4 Vozes*". Cópia de [André da Silva] Gomes, sem local, [final do século XVIII]: partes de SATB, org cif.

[548] [012] ACMSP P 101 (A) C-2 - "*Vº 8. 1811 / Benedictus a 4 Voce / per La Sancta / Hebdomada / e / Christus factus est / Del Sig:re Andrea Silvio Gumis: / Del Sig:re Antonio Joaq.m de Araujo*". Cópia de Antônio Joa[qui]m de Araújo, sem local, 1811: partes de SATB, org cif.

[549] Cópia de André da Silva Gomes, São Paulo, 08/07/1799: parte de org. Cf.: DUPRAT, Régis. Op. cit., 1995. n. 117, p. 214-215.

[550] "*Organo / Veni Sancte Spiritus / a 4 Concertate / per Signre Andre da Sa Gomes / De / Floriano da Costa Sa / 1818*". Cópia de Floriano da Costa e Silva, [São Paulo], 1818: parte de S. Cf.: DUPRAT, Régis. Idem. Ibidem. p. 214-215.

[551] AEAM, Sala 20 - PP, n. 11 - "*Fábrica da Catedral de Mariana - 1749-1869*", f. 141r (numeração recente), f. 149r (numeração antiga).

"*Lista das músicas pertencentes à Catedral, que não foram entregues ao atual Mestre da Capela, o Sr. Quartel Mestre José Felipe Correia Lisboa, por falecimento do Padre Mestre João de Deus*", apresenta a relação das obras copiadas:[552]

> *1 - Os Responsórios de Defuntos por David Peres*
> *2 - Todo o Ofício de Defuntos por José Joaquim Emerico*
> *3 - Responsórios de Defuntos pelo Padre João de Deus*
> *4 - As 3 Lições a solo dos Ofícios da Semana Santa por José Joaquim*
> *5 - As Novenas da Conceição e Matinas ditas*
> *6 - Os Ofícios Velhos da Semana Santa e os 2 Responsórios de Sábado da Aleluia*
> *7 - A Sinfonia fúnebre, pelo Padre José Maurício*
> *8 - Caixa do Rabecão e arco - declara-se que existe a caixa, não o arco*
> *9 - O Hino do Espírito Santo Veni Creator Spiritus*

Ao final da lista aparece um texto que confirma a associação de tais cópias aos quarenta e cinco mil réis recebidos por Castro Lobo para a "*renovação*", o qual informa que a Fábrica da Catedral e o próprio bispo pagaram a cópia e o papel utilizado pelo mestre de capela:[553]

> "*Todas estas músicas foram pagas pela Fábrica da Catedral e por Sua Excelentíssima Reverendíssima, cópia e papel, o que tudo consta dos livros da Fábrica, de receita e despesa, à f. 152, ter pago o Cônego Fabriqueiro o seguinte: Pagou ao Padre Mestre João de Deus da renovação das músicas das Festividades da Sé por ordem de Sua Excelentíssima Reverendíssima – 45$000*"

A informação do documento arquivado no Museu da Música, segundo a qual a Fábrica da Catedral e o Bispo pagaram "*cópia e papel*", pode esclarecer o ocorrido na Catedral de São Paulo entre 1810-1811: quase todos os conjuntos copiados por André da Silva Gomes e pelo Copista Auxiliar I, acima citados, foram confeccionadas com o mesmo tipo de papel, sendo utilizado um segundo tipo pelo Copista Auxiliar II.

Essa discussão tem a finalidade de sugerir que, nos acervos brasileiros de manuscritos musicais, podem existir composições mais antigas que as datas indicadas nas

---

[552] MMM, A1 G4, pasta "Documentário" - "*Lista das Musicas pertencentes a Cathedral que naõ fo-/raõ entregues ao actual M.^e^ da Capella o S.^r^ G.^el^ M.^e^ Joze / Fellipe Corr.^a^ Lx.^a^ p.^r^ falecim.^to^ do P.^e^ M.^e^ Joaõ de D.^s^*" (folha solta de 31,0 x 21,3 cm, provavelmente retirada de um livro de registros), publicado em: 1) REZENDE FONSECA, Maria da Conceição. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana: Arquivo de música dos séculos XVIII e XIX. In: I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, MG, 1 a 4 de julho de 1984. **Anais**. Belo Horizonte, Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana [Imprensa Universitária], [1985]. p. 51-80 (o documento está transcrito na p. 55); 2) REZENDE [FONSECA], Maria [da] Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 593. A autora não indica a origem do documento, informando, apenas, que "*foi encontrado em Mariana*".

[553] 1) Idem. Ibidem. p. 55; 2) Idem. Ibidem. p. 593.

cópias preservadas. Muitas composições em *estilo antigo*, copiadas no Brasil a partir do século XVIII, possuem elementos que não inviabilizariam a suposição de terem sido compostas em séculos anteriores e mesmo fora do continente americano, ainda que os manuscritos apresentem nomes de copistas ou compositores brasileiros.

A tentativa de fixar a data de composição, com base na data das cópias, é um problema tão delicado quanto a tentativa de determinar a autoria com base nas informações apresentadas pelos copistas. Por esse motivo, as datas de cópia nem sempre são empecilhos para a associação de sua música a questões históricas de períodos anteriores.

2.7.11. Composição anônima e datação

Composições anônimas, obviamente, foram elaboradas por um determinado autor, mas são assim denominadas pela falta de registro do nome do compositor. Manuscritos musicais sem indicação de autoria são os que mais freqüentemente abrigam a possibilidade de conterem composições mais antigas que as datas das cópias, ou das referências a elas feitas nos raros documentos em que são mencionadas. Como o *estilo antigo* está associado à idéia de "antiguidade", em relação às técnicas composicionais ou à preservação de um determinado repertório, é interessante abordar essa questão nos documentos consultados.

Na "*Lista das músicas pertencentes à Catedral...*", o manuscrito que relaciona as obras cujas cópias foram "*renovadas*" por Castro Lobo para a Fábrica da Catedral de Mariana em 1826,[554] oito grupos de composições foram relacionadas, mas somente três deles não possuem indicação de autoria. Na sexta referência, sem a indicação de qualquer autor, pode-se ler: "*Os Ofícios velhos da Semana Santa*". Se as cópias haviam acabado de ser "*renovadas*" por Castro Lobo, a expressão "*Ofícios velhos*" não foi usada para designar *cópias* antigas, mas sim *composições* antigas. Exemplo semelhante pode ser encontrado na "*Lista das músicas que preciso para o arranjo musical*", apresentada por João Leocádio do Nascimento no Inventário de Lourenço José Fernandes Braziel (1833).[555] Na 38ª referência, sem indicação de autoria, consta a informação: "*1 Salmo muito antigo Dixit Dominus*".

---

[554] MMM, A1 G4, pasta "Documentário".

[555] MRSJR, sem cód. - "*1833 / 16.º ª 1.º = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.ᵉ seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*", f. 21r-22r.

Coincidentemente, os Ofícios da Semana Santa e os Salmos de Vésperas (entre os quais se inclui o *Dixit Dominus*) representaram oportunidades nas quais empregou-se o *estilo antigo*, a partir do século XVII. Isso não quer dizer que tais obras tivessem sido necessariamente escritas nesse estilo, mas que, pelo menos, existiu o costume de se preservar "*velhos*" Ofícios e "*antigos*" Salmos nos arquivos funcionais.

Francisco Curt Lange, em seu primeiro trabalho sobre a música religiosa mineira, apresentou a seguinte referência sobre a música religiosa praticada em cidades mineiras, na década de 1940: "*Em geral, somente na Semana Santa faz-se ainda hoje um serviço completo, desde Quinta-feira Santa até o Domingo de Ressurreição, inclusive. Cantam-se também, durante as procissões, músicas escritas por compositores antigos;* [...]"[556]

2.7.12. Composição anônima, *estilo antigo* e Semana Santa

Neste item chega-se, finalmente, à conecção direta das informações históricas com as composições repertoriadas, pela relação entre composição anônima, *estilo antigo* e Semana Santa. como a grande maioria das obras em *estilo antigo* repertoriadas não possui indicação de autoria e foi destinada a esse tempo litúrgico, é fundamental analisar a associação desses três fatores na documentação histórica consultada.

As obras do Arquivo da Catedral de Mariana (1826) e do arquivo dos músicos Florêncio José Ferreira Coutinho (1820) e Lourenço José Fernandes Braziel (1833), relacionadas nos documentos acima referidos, exibem particularidades interessantes e subsidiam várias abordagens musicológicas. Neste item serão estudados somente alguns aspectos dessa documentação, principalmente o que se refere à indicação ou não de autoria nas obras destinadas à Semana Santa e a possibilidade de existência, entre as mesmas, de composições em *estilo antigo*.

Para melhor compreensão do fenômeno que se pretende estudar, serão inicialmente transcritos, nos quadros 36 a 38, os títulos das obras religiosas cantadas na Semana Santa, com as indicações de posição exata nos documentos (referência) e dias desse período nos quais foram normalmente cantadas no Brasil.[557] Ressalte-se, apenas,

---

[556] "*En general, sólo en la Semana Santa se hace aún hoy un servicio completo, desde Juevos Santo hasta el Domingo de Resurrección, inclusive. Cántanse también durante las processiones músicas escritas por compositores antiguos;* [...]" Cf.: LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro: ano 6, n. 6, p. 475, abr. 1946.

[557] A determinação desses dias foi deduzida com base no estudo das cerimônias dessa Semana em livros litúrgicos tridentinos e na tradição musical luso-brasileira.

que várias das obras abaixo referidas também foram utilizadas em outras funções religiosas, como o *Amante supremo*, o *Regina cœli*, o *Tantum ergo*, o *Te Deum* e outras.

Quadro 36. Música para a Semana Santa na *Lista geral das músicas do falecido Florêncio José Ferreira Coutinho* (Vila Rica, 1820).

Referência	Texto	Dias
	"Músicas portuguesas"	
029	*Te Deum sem autor*	Páscoa
035	*Gradual Christus factus sem autor*	Tríduo Pascal
044	*Amante supremo sem autor*	5ª Feira Santa
065	*Antífona Regina Cœli*	Páscoa
067	*Pange lingua*	5ª Feira Santa
068	*Surrexit Dominus*	Páscoa
069	*Heus de Bento Pereira*	6ª Feira Santa
070	*Sepulto Domino*	6ª Feira Santa
071	*Tractus para a Paixão*	6ª Feira Santa
072	*Antífona para as Trevas*	Tríduo Pascal
073	*Ofertório Dextera*	5ª Feira Santa
074	*Gradual Christus factus*	5ª Feira Santa
075	*Dominga de Ramos a quatro*	Dom. de Ramos
076	*Sábado Santo*	Sábado Santo
077	*Ofício de Quarta-feira Zelus*	5ª Feira Santa
078	*Ofício de Quinta Astiterunt*	6ª Feira Santa
079	*Ofício de Sexta In pace*	Sábado Santo
	"Grades por Florêncio José Ferreira Coutinho"	
088	*Gradual para Domingo de Páscoa*	Páscoa
100	[...] *Domine ne longe e* *Tristis est*	Dom. de Ramos 5ª Feira Santa
105	*Antífona Regina Cœli*	Páscoa
134	*Surrexit Dominus*	Páscoa
139	*Cum descendentibus*	6ª Feira Santa

Quadro 37. Música para a Semana Santa no Arquivo da Catedral de Mariana (1826).

Referência	Texto	Dias
4	*As 3 Liçoes a solo dos Ofícios da Semana Santa por José Joaquim*	Tríduo Pascal
6	*Os Ofícios Velhos da Semana Santa e* *os 2 Responsórios de Sábado da Aleluia*	Tríduo Pascal Sábado Santo

Quadro 38. Música para a Semana Santa no Inventário dos bens de Lourenço José Fernandes Braziel (São João del Rei, 1833).

Referência	Texto	Dias
	Lista 1	
1	*Umas Matinas de Endoenças por Antônio dos Santos*	5ª Feira Santa
3	*1 Te Deum grande por Antônio Pinto*	Páscoa
7	*Dita*[s] [Matinas] *de Sábado da Aleluia por José Joaquim Emerico*	Sábado Santo
30	*1 Tantum ergo por Francisco Manoel*	5ª Feira / Páscoa
	Lista 2	

3	*1 Te Deum grande*	Páscoa
Lista 3		
9	*1 Te Deum com alguns ramos de Francisco Manoel*	Páscoa
10	*1 Te Deum que principia do meio para o fim Patrem immensæ*	Páscoa
11	*1 Tantum Ergo de Haydn a solo*	5ª Feira / Páscoa
21	*1 Tractos de Endoenças*	5ª Feira Santa
22	*1 Tractos de Sábado Santo*	Sábado Santo
24	*1 Bradados de Terça-feira*	3ª Feira Santa
25	*1 Hosana de Domingo de Ramos*	Dom. de Ramos
26	*1 Surrexit de Sábado Santo*	Sábado Santo
27	*1 Domine tu mihi de Quinta-feira Santa*	5ª Feira Santa
48	*1 Matinas de Sábado Santo por José Joaquim e faltam partes*	Sábado Santo
49	*1 Tracto e Paixão*	6ª Feira Santa
53	*1 Bradados de Sexta-feira da Paixão*	6ª Feira Santa
54	*4 Vozes de Pange lingua*	5ª Feira Santa
59	*1 Música de Ramos de Roma*	Dom. de Ramos

A análise estatística dessas informações demonstra que, para a Semana Santa, o percentual de obras sem indicação de autoria é sempre maior que o percentual de obras sem indicação de autoria para quaisquer outras funções, mesmo considerando as obras profanas, que possuem maior taxa de obras com autoria definida. Em outras palavras, a Semana Santa congrega, em todas as listas, maior quantidade de obras sem indicação de autor que outras categorias de música religiosa, como se pode observar no quadro 39:

Quadro 39. Obras para a Semana Santa com e sem indicação de autoria nas listas de 1820, 1826 e 1833.

Documentos	**Obras para a Semana Santa**		**Total de obras**	
	com autor	**sem autor**	**com autor**	**sem autor**
F. J. F. Coutinho (1820)	**5** (23%)	**17** (77%)	**101** (65%)	**54** (35%)
Catedral de Mariana (1826)	**1** (50%)	**1** (50%)	**5** (62%)	**3** (37%)
L. J. F. Braziel - Lista 1 (1833)	**2** (50%)	**2** (50%)	**42** (81%)	**10** (19%)
L. J. F. Braziel - Lista 2 (1833)	**-**	**1** (100%)	**9** (45%)	**11** (55%)
L. J. F. Braziel - Lista 3 (1833)	**4** (29%)	**10** (71%)	**24** (40%)	**36** (60%)

Não foi apresentada, aqui, a análise referente a todas as funções musicais, por demasiado extensa e complexa, o que poderia gerar dúvidas em relação a essa constatação. Pode-se apresentar, no quadro 40, para minimizar a dúvida, a análise relativa às *Missas completas*, *Ladainhas* e *música fúnebre*, nas quais se observa, de maneira geral, maior concentração de referências com autoria mencionada, em relação à proporção total de referências anônimas:

Quadro 40. Missas, Ladainhas e música fúnebre com e sem indicação de autoria nas listas de 1820, 1826 e 1833.

Documentos	com autor	sem autor	Total de obras	
			com autor	sem autor
Missas				
F. J. F. Coutinho (1820)	**2** (25%)	**8** (75%)	**101** (65%)	**54** (35%)
Catedral de Mariana (1826)	-	-	**5** (62%)	**3** (37%)
L. J. F. Braziel - Lista 1 (1833)	**11** (100 %)	-	**42** (81%)	**10** (19%)
L. J. F. Braziel - Lista 2 (1833)	**2** (100 %)	-	**9** (45%)	**11** (55%)
L. J. F. Braziel - Lista 3 (1833)	**5** (100 %)	-	**24** (40%)	**36** (60%)
Ladainhas				
F. J. F. Coutinho (1820)	**8** (67%)	**4** (33%)	**101** (65%)	**54** (35%)
Catedral de Mariana (1826)	-	-	**5** (62%)	**3** (37%)
L. J. F. Braziel - Lista 1 (1833)	**1** (100 %)	-	**42** (81%)	**10** (19%)
L. J. F. Braziel - Lista 2 (1833)	-	**1** (100 %)	**9** (45%)	**11** (55%)
L. J. F. Braziel - Lista 3 (1833)	**6** (86 %)	**1** (14 %)	**24** (40%)	**36** (60%)
Música fúnebre				
F. J. F. Coutinho (1820)	**4** (80%)	**1** (20%)	**101** (65%)	**54** (35%)
Catedral de Mariana (1826)	**4** (100 %)	-	**5** (62%)	**3** (37%)
L. J. F. Braziel - Lista 1 (1833)	**2** (100%)	-	**42** (81%)	**10** (19%)
L. J. F. Braziel - Lista 2 (1833)	**1** (25 %)	**3** (75 %)	**9** (45%)	**11** (55%)
L. J. F. Braziel - Lista 3 (1833)	-	-	**24** (40%)	**36** (60%)

Considerando-se que todas as Missas e Novenas citadas no documento de 1820 estão na categoria "*Músicas portuguesas*", na qual 80% das obras não receberam indicação de autoria (excetuando-se os casos com apenas uma obra mencionada e as composições fúnebres citadas na segunda lista de 1833), o percentual das demais referências sem indicação de autor é sempre menor que o percentual de todas as referências anônimas de cada documento.

É preciso considerar, ainda, que, nas listas concernentes ao arquivo de Fernandes Braziel, existem muitas referências coletivas, como "*9 Ladainhas de vários autores*", "*11 Graduais de vários autores a 240*", "*24 Sinfonias de vários autores a 1$000*" (lista 1) e "*8 Antífonas de Nossa Senhora, é de Santos*" (lista 2), cada uma das quais computadas, para uma análise estatística preliminar, como uma única referência com indicação de autor, mesmo quando o texto contém a expressão "*de vários autores*". O critério para o cálculo da proporção de obras anônimas no documento de 1833 é, portanto, diferente do critério aplicado ao documento de 1820, no qual cada uma das *obras* foi tratada como uma referência. Mas, no caso das listas de 1833, como se observa nas transcrições acima, as referências coletivas são raras: o fenômeno corrobora e amplifica a conclusão obtida.

A somatória real de *obras* com indicação de autor, no arquivo de Fernandes Braziel, seria ainda maior que os números apresentados no quadro 40, não ocorrendo o mesmo em relação às obras para a Semana Santa: a porcentagem real de obras sem indi-

cação de autoria para a Semana Santa pode ser, portanto, bem maior que a porcentagem real de obras anônimas para qualquer outra função.

Existem, portanto, evidências de que os acervos brasileiros de manuscritos musicais contenham maior quantidade de composições anônimas para ofícios da Semana Santa que para outras funções religiosas. Obviamente, não se pretende estabelecer as correspondências exclusivas composição anônima = *estilo antigo*, ou composição anônima = Semana Santa, mesmo porque é facilmente constatável, nos grandes acervos de manuscritos brasileiros e nos catálogos deles impressos, a existência de inúmeras obras para a Semana Santa em *estilo moderno* e com autoria nitidamente especificada nas cópias. Se os acervos preservados demonstram uma conjunção dos fatores composição anônima / *estilo antigo* / Semana Santa, a documentação histórica analisada neste item não descarta a possibilidade de que tal conjunção também fosse verificada nos arquivos referidos nas listas de 1820, 1826 e 1833.

Pode-se, então, formular a hipótese de que a associação entre esses três fatores, em acervos nos quais estão misturados papéis de várias épocas e de várias procedências, também tenha sido comum em arquivos de músicos e de catedrais, nos séculos XVIII e XIX. Música em *estilo antigo*, principalmente anônima e destinada à Semana Santa, deve sido comum em arquivos desse período, obviamente para uso prático. Os "*Ofícios velhos da Semana Santa*",[558] que Castro Lobo "renovou" para a Catedral de Mariana em 1826, seriam representantes dessa categoria.

Alguns manuscritos musicais encontrados no Brasil são particularmente importantes para corroborar a hipótese aqui levantada, destacando-se, entre eles, o Manuscrito de Piranga (MSP) e os manuscritos do Grupo de Mogi das Cruzes (GMC). O primeiro contém vinte e quatro UMPs para a Semana Santa e uma Missa, provavelmente destinada à Quarta-feira de Cinzas e aos domingos da Quaresma (que inclui o primeiro domingo da Semana Santa), enquanto o segundo contém dezesseis UMPs, quatorze delas destinadas à Semana Santa, uma Ladainha que poderia ser a do Sábado Santo (existindo várias evidências em contrário) e uma cantiga ou vilancico certamente destinado a uma função exterior à Semana Santa.

Tanto o MSP quanto o GMC utilizam a notação mensural ou proporcional, já arcaica no Brasil na segunda metade do século XVIII. O único caso até agora conhecido em notação proporcional, afora esses, é o conjunto de Turbas da Paixão de Sexta-feira

---

[558] MMM, A1 G4, pasta "Documentário"

Santa de [065] ACMSP P 101 C-1, copiado por André da Silva Gomes na década de 1770,[559] curiosamente, a mesma composição que aparece em [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B)].[560]

O MSP e o GMC, além de conterem preferencialmente música para a Semana Santa e não apresentarem indicação de autoria, utilizam sempre a notação proporcional e exibem o *estilo antigo* em quase todas as obras (sendo as únicas exceções a Ladainha e a cantiga do GMC, em princípio externas à Semana Santa). Tais documentos representam no Brasil, até o presente, a mais clara materialização da associação composição anônima / *estilo antigo* / Semana Santa, acima discutida.

2.7.13. O *estilo antigo* no Grupo de Mogi das Cruzes

2.7.13.1. Estilos musicais e vigência cronológica

Os exames realizados no GMC em 1995 e 1996 revelaram que estes papéis, antes de serem utilizados na encadernação do *Livro de foral da Vila de Mogi das Cruzes*, representaram seis maços de manuscritos provenientes de um mesmo arquivo musical. A maior freqüência de cópias de Faustino Xavier do Prado (c.1708-1800), sua associação com copistas auxiliares e a condição desse músico enquanto Mestre de Capela na Matriz e no Convento de Nossa Senhora do Carmo, sugerem que os manuscritos teriam resultado da atividade musical desse mestre, talvez no período 1729-1734, quando exerceu os cargos citados.

A utilização de música como papel velho para encadernação foi verificada tanto em códices manuscritos quanto em livros impressos, nesse caso, até mesmo no século XIX. Um livro impresso em 1855, adquirido em um antiquário de São Paulo, utiliza, como reforço da lombada, uma tira de partitura (são visíveis nove pentagramas), provavelmente de uma ópera do século XVIII, em razão de certos "clichês" melódicos, sendo

---

[559] [065] ACMSP P 101 (C) C-1 - "*Gomes / Benedictus per La / Sancta Hebdomada*" e, com outra caligrafia e outra tinta "*e Paixaõ a 4 Vozes*". Cópia de [André da Silva] Gomes, sem local, [década de 1770]: partes de SATB, [org cif.].

[560] [065] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 1 (B)]: [C-1 - f. 01] - "*Bradados a 4. para Domingo de / Ramos, e Sexta fr.ª da / Payxaõ. / De Faustino do Prado xavier.*" Cópia de Faustino Xavier do Prado, [Mogi das Cruzes?, 2º quartel do século XVIII]: parte de bx; [C-2 - f. 02-03] - "*Tiple a 4 Bradados p.ª Domingo de Ramos*". Cópia de [Faustino Xavier do Prado?], [Mogi das Cruzes?, 2º quartel do século XVIII]: parte de S; [C-3 - f. 04-05] - "*Altus a 4. Bradados Para Domingo de Ramos.*" Cópia de [Faustino Xavier do Prado?, Mogi das Cruzes?, 2º quartel do século XVIII]: parte de A; [C-4 - f. 06] - "*Bassus a 4. Bradados Para Domingo de Ramos.*" Cópia de [Faustino Xavier do Prado?, Mogi das Cruzes, 2º quartel do século XVIII]: parte de B.

possível observar, no manuscrito, o fragmento de uma frase em italiano: "*amar non so*".[561]

No Museu do Livro da Biblioteca dos Bispos de Mariana existem quinze volumes impressos em Veneza (Itália), entre 1738-1758, com capas de couro branco do século XVIII, em cujas lombadas foram utilizadas tiras de papel de música para reforço das costuras. Mesmo tendo sido editados em épocas diferentes, todos esses volumes receberam tiras de antigas partes de baixo contínuo, copiadas pela mesma pessoa, com fragmentos de textos latinos: música religiosa, portanto. Talvez esses volumes tenham sido reencadernados conjuntamente ainda no século XVIII, antes mesmo de serem transferidos para o Brasil. Os exemplares em questão são os seguintes:

Theologia Dogmatica Et Moralis, Ad usum Seminarii Catalaunensis. [...] Venetiis: ex Typographia Balleoniana, 1746-1747. 8 v. [15,5 x 8,3 cm, BBM-ML, n. 3449-3456]

Tractatus Theologici quos in Scholis Sorbonicis dictavit D. Carolus Witasse [...] Venetiis: Joannem Baptistam Recurti, 1738. 7 v. [23,5 x 17,0 cm, BBM-ML, n. 3220-3226]

De Caritate Virtute Theologica, eusque natura, multiplici actu, perfectione, præcepto [...] Venetiis: Simon Occi, 1758. 2 v. [23,3 x 17,3 cm, BBM-ML, n. 3218-3219]

Trattato della regola prossima delle azioni umane nella scelta delle opinione [...] Venezia: Simone Occhi, 1758. 2 v. [25,8 x 18,8 cm, BBM-ML, n. 3380-3381]

Folhas de música em capas de códices do século XVIII não foram incomuns. Musicólogos, em vários países da América Latina, têm relatado informalmente casos desse tipo, destacando-se a localização por Piotr Nawrot, em um códice boliviano, de várias folhas de música em *estilo antigo*, e a localização por Guillermo Marchant, em um códice chileno, de uma única folha de cantochão, em notação aquitana do século XI.[562] Exemplo histórico notável foi a localização de um pergaminho do século XIII, com a música de seis *cantigas de amigo* de Martin Codax - as únicas desse autor com

---

[561] O exemplar, por mim adquirido em 21/08/1998 na Livraria Antiquários e Encadernação O Belo Artístico (R. Estados Unidos, 1429. São Paulo - SP), possui, no frontispício, o carimbo "*p. Arcangelo di S. Pietro / Carmelitano Scalzo*" e, na folha de guarda, o carimbo "*P. FREI ARCANGELO BINDI / da Ordem de Nossa Senhora / do Carmo reformado / SUL DE MINAS / (Brazil) BOM JESUS DO CORREGO / CAMBUHY.*" O frontispício é o seguinte: OPERE / DEL P. / PAOLO SEGNERI / DELLA COMPAGNIA DI GESÚ / VOLUME II. / IL CRISTIANO INSTRUITO NELLA SUA LEGGE. / EDIZIONE STEREOTIPA / TORINO / PER GIACINTO MARIETTI / TIPOGRAFO-LIBRAIO / 1855. 1007 p. [21,2 x 13,6 cm]. A tira de música utilizada na lombada possui as dimensões 21,2 x 5,0 cm.

[562] Esses relatos foram-me transmitidos pessoalmente pelos citados musicólogos, respectivamente em Santa Cruz de la Sierra (Bolívia), em maio de 1998 e em Santiago do Chile, em outubro de 1997.

texto e música, conhecidas até o presente - encontrado em c.1913 pelo livreiro madrileno Pedro Vindel, como preenchimento da capa de um códice do século XIV.[563]

No Brasil, os relatos sobre a presença de música no interior de encadernações antigas não foi muito grande. A quase totalidade dos códices de arquivos institucionalizados já foram reencadernados no século XX, sendo muito pequena a quantidade de códices com encadernações do século XVIII ainda disponível no país. O único caso de recuperação de partes musicais em um códice brasileiro até agora relatado, afora o GMC, é o de três fragmentos de cópias da Missa n. 2 em *estilo moderno*, de Francesco Feo (Nápoles, 1685 - idem, 1745), em [188] MMM A5 G1 P16.[564] De acordo com uma nota manuscrita, na pasta onde estão arquivados no Museu da Música de Mariana, esses fragmentos foram encontrados no interior da capa de um livro de 1722 (não se sabe se impresso ou manuscrito), do qual não foram registradas maiores informações, além das que se seguem: "*Partes muito antigas de missa encontradas dentro da capa de um livro de 1722 - Encontradas por P.e Flavio C. Rodrigues e Efraim Leopoldo Rocha*".

Por quais motivos os seis maços do GMC teriam perdido sua função musical, a ponto de serem utilizados como papel velho? Quais fatores em comum, nesses maços, determinaram seu destino? Sabemos que a grande maioria das composições representadas nessas folhas são específicas para a Semana Santa, mas, obviamente, essa não pode ter sido a razão que estimulou sua transformação em uma pilha de refugo. O *estilo antigo* das composições, em si, também não foi a razão da eliminação dessas folhas, uma vez que este foi praticado em inúmeras localidades brasileiras até inícios do século XX.

Como as perfurações nos documentos não coincidem totalmente entre si e não coincidiam com as perfurações na capa de couro do *Livro de foral*, é possível supor que, ao serem desprezadas, as vinte e oito folhas em questão realmente já eram papéis bastante envelhecidos. Sequer o verso de quinze das folhas (f. 3, 5, 9-11, 13-15, 22-24, 26-29) foram utilizados para anotações, registros, cartas, etc., como ocorreu com certa freqüência no período, ficando em branco até o presente. No entanto, papéis bem mais deteriorados e, muitas vezes de períodos mais recentes, são conhecidos em vários arquivos, o que indica que essa hipótese, somente, não poderia explicar o fenômeno.

---

[563] FERREIRA, Manuel Pedro. **O som de Martin Codax**: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIII); prefácio de Celso Ferreira da Cunha. Lisboa: Unisys / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. XIX, 221 p.

[564] [188] MMM A5 G1 P16 [f. 1-2] - "*Messa 2.a de Feo / Tromba Secunda*". Sem indicação de copista, sem local, [2ª metade do século XVIII]: partes de [vl] (*Kyrie*) e bx (*Gloria*).

Dentre as composições que figuram na documentação mogiana, os Bradados (Turbas) da Paixão de o Domingo de Ramos de GMC 1, os Tractos de Sexta-feira Santa de GMC 3 e GMC 4 e o Proêmio e os Bradados (Turbas) da Paixão de Sexta-feira Santa de GMC 1 e GMC 4 também aparecem em outras cópias brasileiras dos séculos XVIII, XIX e XX, estando entre as mais difundidas peças em *estilo antigo* repertoriadas, como se poderá observar no item 8 deste trabalho.

Se, por um lado, dentre as dezesseis UMPs do GMC, as quatro acima indicadas estão representadas com várias cópias em outros acervos brasileiros, das outras doze não existe sequer uma cópia nos acervos consultados e mesmo nos catálogos de manuscritos musicais até agora publicados no país. A perda de função musical dessas quatro composições não pode ser a razão desse fenômeno, mas, para as outras onze, tal hipótese é perfeitamente viável.

De fato, a análise de cada uma das onze UMPs exclusivamente encontradas no Grupo de Mogi das Cruzes, como se verá no decorrer deste trabalho, demonstra que estas possuem particularidades composicionais pouco comuns nas obras preservadas em manuscritos musicais brasileiros, mesmo aquelas em *estilo antigo*. Tais composições já deveriam estar manifestando, na época em que suas cópias foram desprezadas, uma defasagem estilística em relação a um novo tipo de música que começava a ser praticada, pelo menos na Capitania de São Paulo.[565]

A renovação estilística de algumas das obras e a renovação das cópias de outras parecem ter sido os motivos mais prováveis que determinaram a eliminação dos papéis, na época da encadernação do *Livro de foral*. É importante lembrar que o *estilo antigo* designa uma categoria muito genérica, que inclui vários subgrupos estilísticos, sujeitos a modismos, tendências e, portanto, faixas cronológicas de vigência. De acordo com essa hipótese, o Grupo de Mogi das Cruzes conteria dois subgrupos estilísticos (quadro 41), um deles *vigente*, pois continuou a ser utilizado até inícios do século XX, em São Paulo e Minas Gerais, e outro *arcaico*, pois as obras que o empregaram e que foram copiadas na documentação mogiana não reaparecem em nenhuma outra cópia brasileira, de acordo com os conhecimentos atualmente disponíveis.

Quadro 41. Subgrupos estilísticos no Grupo de Mogi das Cruzes.

---

[565] É interessante lembrar que Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), confessou, em 1815, ter "furtado" de seu Padre mestre, ao redor de 1785, "[...] *algumas poucas músicas que naquele tempo ele estimava, e que hoje nada valeriam* [...]". Cf.: ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno de Monte-Carmelo**. São Paulo: Martins, 1963. p. 202-205 (nota 1).

Subgrupos estilísticos	Subgrupos documentais	Unidades musicais permutáveis
1 [**vigente**]	**GMC 1**	A - [**085**] Turbas da Paixão de Domingo de Ramos[566]
		B - [**065**] Turbas da Paixão de 6ª Feira Santa[567]
	GMC 4	A - [**028**] 1º e 2º Tractos de 6ª Feira Santa[568]
		B - [**092**] Proêmio da Paixão de 6ª Feira Santa[569]
2 [**arcaico**]	**GMC 2**	A - [**144**] 1ª Antífona das Matinas de 5ª Feira Santa
		B - [**061**] 1ª Lição das Matinas de 5ª Feira Santa
		C - [**059**] Responsórios das Matinas de 5ª Feira Santa
	GMC 3	[**037**] 4ª Lição das Matinas de 5ª Feira Santa
	GMC 4	C - [**124**] Ditos de Cristo e Turbas de 6ª Feira Santa
		D - [**050**] Procissão do Enterro - Estribilho da 1ª parte[570]
		E - [**123**] Procissão do Enterro - Versículos da 1ª parte
		F - [**133**] Procissão do Enterro - 2ª parte[571]
	GMC 5	[**069**] Turbas da Paixão de 6ª Feira Santa
	GMC 6	[**126**] Antífona de N. Senhora do Tempo Pascal
	GMC 7	[**187**] [Ladainha de Todos os Santos?]
	GMC 8	[**193**] [Cantiga ou vilancico para o Natal?]

Entre as obras representadas no subgrupo estilístico n. 2 (arcaico), seria natural supor maior existência de composições portuguesas do século XVII e, talvez, mesmo do século XVI. De fato, os Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa de [061] GMC 2 (B) (*In Monte Oliveti*) coincidem com aqueles preservados em um manuscrito sem título e sem data, que pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Portugal), encontrando-se hoje recolhido à seção de manuscritos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.[572] A Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa de [037] GMC 3 (*Ex Tractatu Sancti Augustini*), cuja cópia foi realizada por Ângelo Xavier do Prado (ao menos para o texto), coincide com a composição do Frei Manuel Cardoso (1566-1650), impressa no *Livro de vários motetes* (Lisboa, 1648).[573] Além disso, as Turbas da Paixão de [085] GMC 1 (A) são muito semelhantes a uma composição de D.

[566] No item 8.2.5 esta composição está referida como Turbas n. 1.
[567] No item 8.2.5 esta composição está referida como Turbas n. 4.
[568] No item 8.2.5 esta composição está referida como Tractos n. 2.
[569] No item 8.2.5 esta composição está referida como Proêmio n. 1.
[570] Embora não exista outra cópia conhecida desta UMP, existem outras versões da mesma composição em [046] CCLAC/MCG 368 (A) e em [049] MMM BC SS-18 (A), podendo, assim, ser reconsiderada sua classificação entre as obras do subgrupo 2 (arcaico).
[571] O estilo desta UMP não é muito diferente de outras composições em *estilo antigo* copiadas no Brasil a partir da segunda metade do século XVIII, estando esta, portanto, em situação semelhante à da UMP referida na nota anterior.
[572] [059] BGUC MM-25, f. 1v-13r. Manuscrito sem título, sem data (século XVII ou XVIII), de 42,4 x 29,0 cm, catalogado, na biblioteca, como Livro de Responsórios da Semana Santa.
[573] CARDOSO, Manuel. **Livro de vários motetes**; transcrição e estudo de José Augusto alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968 (Portugaliæ Musica, série A, v. 13), p. 88-92. A obra está intitulada, como na edição de 1648, "*Feria Quinta in Cœna domini - Lect. 4*". Essa identificação, que será comentada no item referente às Matinas do Tríduo Pascal, foi realizada em Lisboa por Ivan Moody, o qual, gentilmente, enviou-me a informação.

Pedro de Cristo (?-1618), de um manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra[574] e aos "*Ditos das Turbas para Domingo de Ramos*", de um manuscrito do Arquivo das Músicas da Sé de Évora (Portugal),[575] o que também indica sua provável origem portuguesa.

Curiosa foi a maneira como Ângelo Xavier do Prado copiou o *Ex Tractatu* de Manuel Cardoso. Aparentemente, Ângelo teve contato apenas com as f. 52v-53r do *Livro de vários motetes*, pois não copiou as últimas seções da obra, que se encontram nas f. 54v-55r. Além disso, a publicação de Manuel Cardoso possui uma particularidade estranha: o Altus, na maior parte da composição, é mais agudo que o Superius (em Mogi denominado Tiple), enquanto o Tenor está sempre muito próximo do Bassus (exemplo 72). Para "corrigir" esse problema, Ângelo inverteu as vozes do Altus e do Tenor, obtendo textura mais orgânica. O copista mogiano ainda transpôs oitava abaixo alguns trechos do Bassus e converteu o *tempo imperfeito de permeio* (¢) em *compassinho* (C), o que indica certa preocupação com maior facilidade do canto.

[574] BGUC MM-18, f. 30v-38r.

[575] Manuscrito da Sé de Évora, catalogado como "*Turbas da Paixão segundo S. Mateus a 4*", Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, "Outra Música da Semana Santa", Manuscrito n. 30 (autor anônimo). Cf. ALEGRIA, José Augusto. **Arquivo das músicas da Sé de Évora - Catálogo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p. 56 e "incipit" musical, p. 97.

Exemplo 72. MANUEL CARDOSO (1566-1650). *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa). Superposição dos primeiros compassos da versão de [037] GMC 3 e do *Livro de vários motetes* (Lisboa, 1648).

Quanto às demais composições do subgrupo estilístico n. 2, não foi possível localizar cópias, até o momento, em acervos ou em catálogos de acervos portugueses.[576] Ressalte-se, entretanto, que os Ditos de Cristo e Turbas de Sexta-feira Santa de [124] GMC 4 (C), pertencentes a um gênero musical que os musicólogos José Augusto Ale-

[576] A existência de uma grande quantidade de arquivos musicais em Portugal não descarta a possibilidade de novas coincidências, após um levantamento sistemático.

gria[577] e José Maria Pedrosa Cardoso[578] demonstraram ser exclusivamente português, representam a única ocorrência do gênero nos acervos e catálogos consultados. Além disso, não se conhece outro exemplo brasileiro semelhante à cantiga ou vilancico de [193] GMC 8, também pertencente ao subgrupo estilístico n. 2

Se é possível atribuir à renovação estilística a eliminação dos manuscritos do GMC que contivessem as obras do subgrupo estilístico n. 2 (arcaico), como explicar a eliminação dos papéis que possuíssem composições do subgrupo estilístico n. 1 (vigente), lembrando-se que as mesmas aparecem em dezenas de cópias brasileiras dos séculos XVIII, XIX e XX? Um outro fator parece estar envolvido neste caso, e que será associado, aqui, ao tipo de notação musical utilizado nas folhas recuperadas da capa e contracapa do *Livro de foral*.

Todas as folhas, na documentação mogiana, utilizam a *notação mensural ou proporcional*. A excepcionalidade das cópias com esse tipo de notação, conhecidas no Brasil (todas anteriores à década de 1780) indica que essa maneira de escrever música tornou-se arcaica na América Portuguesa, em meados do século XVIII.[579] Além disso, certas particularidades do GMC, como a pequena utilização da *musica ficta* (ver item 2.6.6.4), demonstram que a *notação mensural* já estava sofrendo adaptações quando esse Grupo foi copiado.

A eliminação dos maços de cópias, que acabaram sendo utilizados como papel velho na encadernação do *Livro de foral*, não significou necessariamente, no caso das composições do subgrupo estilístico n. 1, a eliminação das obras. Em algum momento, entre as décadas de 1730 e 1750, pode ter sido realizada uma cópia em notação moderna das quatro composições desse subgrupo estilístico e, posteriormente, desprezados os papéis com a notação proporcional. É provavelmente devido a essa renovação notacional, que os Tractos de GMC 4 (A), em *notação mensural* (exemplo 73), também aparecem em seis conjuntos (de quatro acervos diferentes), em *notação moderna com arcaísmos* (exemplo 74), afora as cópias catalogadas, cujos manuscritos não puderam ser consultados.

---

[577] MARTINS, Francisco. **Obra litúrgica**: transcrição e estudo de José Augusto Alegria; responsável da edição J. M. Pedrosa Cardoso. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian, 1991 (Portugaliæ Musica, v. 50), v. 2, p. xii.

[578] CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. 2 v.

[579] O manuscrito de 1759, da cantata acadêmica *Herói, egrégio*, que pertenceu à coleção particular de Alberto Lamego, hoje arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (Coleção Lamego, 5.1, A8), já utiliza a notação moderna.

Exemplo 73. ANÔNIMO. *Domine audivi* (primeiro Tracto de Sexta-feira Santa). Versão em notação proporcional de [028] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 4 (A) C-1 - f. 13], c. 1-9.

Exemplo 74. ANÔNIMO. *Domine audivi* (primeiro Tracto de Sexta-feira Santa). Versão em notação moderna de [028] ACMSP P 253 (A), [028] MHPPIL, sem cód. (A), [028] MMM MA SS-16 [M-2 V-1 (A)], [028] MMM MA SS-16 [M-2 V-2] e [028] OLS, sem cód. - II (A), c. 1-9.

Estabelecidas as idéias deste item, a continuidade das análises depende de uma compreensão dos ritos litúrgicos em vigor no período estudado e da maneira como estes foram veiculados nos diferentes templos católicos no qual se praticou música. O item 2.8 está destinado a examinar as principais transformações litúrgicas ocorridas até o início do século XX e subsidiar a abordagem dos assim denominados livros litúrgicos, que serão fundamentais para as discussões de todo o item 3.

2.8. Ritos católicos e livros litúrgicos

2.8.1. Significado

Desde o século IV, a Igreja oficializou ritos diferentes e emitiu normas para regular a prática da música nas cerimônias religiosas. Em geral, esta procurou manter os modelos tradicionais romanos, tentando evitar as alterações que desviassem a música dos padrões oficialmente aceitos, mas eventualmente admitindo práticas já estabelecidas

por costume. Concílios, Encíclicas e os mais variados tipos de determinações foram emitidos para controlar a prática musical, destinados a proibir os cânticos que subvertessem os ideais católicos e regulamentando os cânticos que contribuíssem para a unidade cristã.

As determinações gerais mais importantes, relativas ao período estudado neste trabalho, foram emitidas no Concílio de Trento (1545-1563), a principal reação da Igreja às reformas protestantes iniciadas na Alemanha em 1517. O Concílio procurou reformar e uniformizar as práticas litúrgicas então em uso, para fortalecer o culto romano e, com isso, evitar novos rompimentos e mesmo o avanço do protestantismo. Uma das determinações (seção XXIV, cap. XII, de 1563) foi a prática do *Ofício Divino* em todas as igrejas catedrais e colegiadas.[580]

> "*Todos* ["os que possuem nestas catedrais, ou colegiadas, dignidades, conezias, prebendas ou porções"] *sejam obrigados a fazer os Ofícios Divinos per si e não por substitutos; e assistir ao bispo quando celebra ou exercita outros atos pontificais; e a louvar reverente, distinta e devotamente com hinos e cânticos o nome de Deus, no coro deputado para o canto. Além disto, usarão sempre de vestido decente tanto na igreja, como fora dela; e se abstenham de caçadas, festins, danças, tabernas e jogos ilícitos; e resplandeça neles tal gravidade de costumes que, com razão, se possam chamar o Senado da Igreja.*
>
> *Quanto ao mais, que pertence ao devido regime nos Ofícios Divinos, ao conveniente modo de cantar, às regras de se congregarem e assistirem no coro e o concernente aos ministros da igreja e outras coisas semelhantes, prescreverá o Concílio Provincial uma forma, conforme for mais útil a cada província e segundo o uso do país.* [...]"

A prática dos ofícios religiosos, entretanto, estava condicionada à existência dos livros litúrgicos, que continham o texto e a música das celebrações. Devido à grande quantidade e, principalmente, à especificidade dos textos utilizados no culto cristão, estes foram reunidos em livros diferentes desde a época do Papa São Gregório (590-604). As grandes diferenças observadas entre tais livros, decorrentes da proliferação de ritos não romanos durante a Idade Média, motivaram o Concílio de Trento a prescrever,

[580] O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos exell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. v. 2, p. 301-303.

na seção XXV (2ª parte, item III, de 1563), sua uniformização e a conseqüente imposição do rito romano a todo o mundo católico:[581]

> "*Encarregou o Sacrossanto Concílio na seção segunda, celebrada em tempo do Sua Santidade Nosso Senhor Pio IV a alguns padres escolhidos, considerarem o que se devia obrar acerca de várias censuras e livros suspeitos e perniciosos e as referissem ao mesmo santo concílio; ouvindo, agora, que eles puseram a última mão nesta obra, e ainda assim por grande variedade e multidão de livros, ou suspeitos ou perniciosos, não podia o santo concílio dar seu juízo distinta e comodamente, manda que tudo o que eles tem executado o apresentem ao Sumo Romano Pontífice, para que com seu juízo e autoridade se termine e divulgue. E o mesmo mando acerca do* catecismo, Missal *e* Breviário *aos padres, a quem ele foi encarregado.*"

É necessário observar que o Concílio de Trento não determinou a substituição de todos os ritos medievais. De acordo com Pedro Romano Rocha: "*com a reforma tridentina, desapareceram quase todos os ritos locais do Ocidente. Apenas as Dioceses de Lyon e Braga e algumas ordens religiosas (Dominicanos, Cartuxos...) conservam a sua liturgia*."[582] A Bula *Quod a nobis* (9 de julho de 1568) de Pio V, apesar de ordenar a reforma do Breviário, permitiu que as ordens religiosas ou as dioceses que possuíssem um Breviário em uso há pelo menos duzentos anos, preservassem seus ritos próprios: "*por este motivo, os Beneditinos, Carmelitas, Cistercienses e outros usam um breviário que na disposição, respectivamente redação dos salmos, lições, antífonas, hinos, difere do Breviário Romano*".[583]

Esse fato acarreta, para o pesquisador interessado em música religiosa brasileira, a necessidade de investigar também alguns ritos próprios para a compreensão de questões não observados no rito tridentino, embora a grande maioria dos Ofícios Divinos no Brasil, especialmente nas catedrais dos séculos XVIII e XIX, fosse baseada no Breviário Romano, como atestam os *Estatutos da Santa Sé da Bahia* (7 de fevereiro de 1754): "*No coro se rezará sempre pelo Breviário Romano reformado, cujas rubricas se guardarão pontualmente* [...]."[584]

---

[581] O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. v. 2, p. 301-303.

[582] BREVIÁRIO Bracarense de 1494: reprodução em fac-símile do exemplar da Biblioteca Nacional com introdução de Pedro Romano Rocha. [Lisboa]: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. p. 17.

[583] RÖWER, Basílio. **Diccionario liturgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis**. Petrópolis: Typographia das "Vozes", 1928. p. 37.

[584] *Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia / Ordenados / Sob o Patrocínio do Principe dos- / Pastores Pontifice Divino, e Sa-/cerdote Eterno Christo Iesu / Pelo Arcebispo Da B.ª / D. Iozê Botelho de Mattos Me-*

Para compreender o significado das reformas tridentinas nos livros litúrgicos é necessário examinar brevemente sua tipologia. Três tipos de livros foram impressos a partir do Concílio, de acordo com sua especificidade litúrgica, os destinados: 1) à liturgia sacrificial; 2) à liturgia laudativa; 3) à liturgia sacramental. As informações abaixo foram extraídas de compêndios de liturgia, especialmente de Antônio Coelho,[585] mas também da observação de exemplares impressos nas bibliotecas consultadas:

1) Liturgia sacrificial

Apêndice do Gradual Romano (*Epitome ex Graduali Romano*). Destinado às igrejas menores, surgiu no século XIX e contém apenas as Missas do *Commune Sanctorum* celebradas nos domingos dúplices e o *Proprium diocesanum*.

Cânon da Missa (*Canon Missæ*). Contém o texto e os trechos cantados pelo Sacerdote e pelo coro no Cânon da Missa, ou seja, o ato essencial do sacrifício (cujo centro é a Consagração), incluindo as partes da Missa desde o *Sanctus* até o *Pater noster*.

Canto das Paixões (*Cantus Passionis*). Contém o texto e o canto dos três Diáconos ou cantores as Paixões segundo São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, destinadas, respectivamente, às Missas de Domingo de Ramos, Terça-feira, Quarta-feira e Sexta-feira Santa. A partir do século XVI tornou-se conhecido também como *Passionário*.

Cerimonial dos Bispos (*Cæremoniale Episcoporum*). Contém as rubricas das cerimônias celebradas pelos bispos em suas catedrais, entre elas as Missas e Vésperas Pontificais e a Semana Santa. Derivou-se dos *Ordines Romani* utilizados do século VIII ao XV nas funções papais, reformado por Clemente VIII, que o mandou publicar em 1600. De acordo com Antônio Coelho, "*Bento XIV reeditou-o e tornou-o obrigatório pelo Breve* Quam ardenti studio *de 25 de março de 1752. Leão XIII reconheceu a última edição típica, de 1886.*"[586]

Gradual (*Graduale*). Os mais antigos continham apenas o texto e o canto do Próprio da Missa (textos que variavam de acordo com a época do Ano Litúrgico), como *Intróitos*, *Aleluias*, *Tractos*, *Seqüências*, *Graduais*, *Ofertórios* e *Comúnio*, mas também de cerimônias anexas, como *Bênçãos* e *Procissões*. Possuem o *Proprium de Tempore*, o *Proprium de Sanctis* e o *Commune Sanctorum*, mas incorporando, a partir do século XIX, a *Missa dos mortos*, alguns hinos, como o *Pange lingua*, o *Veni creator* e o *Te Deum*, todo o *Kyriale* e o *Proprium diocesanum*, ou seja, a Missa das festas próprias de cada diocese (no século XX também apresentadas como o *Proprio* de cada país).

Instrução Clementina (*Instructio Clementina pro Oratione XL Horarum*). Trata da Devoção das Quarenta Horas. De acordo com Antônio Coelho, este rito está sujeito "*a certas regras que foram compiladas pelo cardeal Próspero Marefoschi, aprovadas e promulgadas por Clemente XI em 1705 e por Clemente XII em 1731.*"[587]

Kirial (*Kyriale*). Contém o texto e o canto do Ordinário da Missa, ou seja, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, e outros textos não variáveis (ou variáveis somente em certas épocas do ano), como o *Asperges*, o *Vidi acquam*, o *Ite Missa est* e outros, podendo, em apêndice, apresentar hinos utilizados em várias ocasiões, como O *Te Deum laudamus*, o *Pange Lingua*, o *Veni creator* e outros. Com o passar do tempo, o conteúdo do *Kyrial* foi sendo incorporado ao *Gradual*.

Memorial dos Ritos (*Memoriale Rituum*) Destinado às paróquias menores. Contém as cerimônias abreviadas da Quarta-feira de Cinzas, Domingo de Ramos, Quinta-feira, sexta-feira e Sábado da Semana Santa e Purificação. Foi mandado editar pelo Papa

---

/tropolitano, e Primaz do Estado do Brazil do Conselho de S. Mag.de / Fedelissimo que Deus guarde. [Bahia, 1754]. IEB/USP, cód. 4-a-8. f. 39v.

[585] COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3 ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. 2 v.

[586] Idem. Ibidem. v. 1, p. 22.

[587] Idem. Ibidem. v. 1, p. 21.

Bento XIII em 1725 para uso em Roma, mas estendido ao mundo católico em 1821 por Pio VII.

Missal (*Missale*). Utilizado para a celebração da Missa. Contém as rubricas[588] e o texto completo do Ordinário e Cânon das Missas de todos os dias do ano, mas contém somente o canto dos trechos entoados pelo Sacerdote e Ministros, omitindo o canto do coro. A versão Tridentina foi mandada editar por Pio V em 1570 e reconhecida por Clemente VIII, Urbano VIII e Leão XIII, mas reformado pelo Motu proprio *Abhinc duos annos* de Pio X.

2) Liturgia laudativa

Antifonal Diurno (*Antiphonale Diurnum*). Contém o texto e o canto das Antífonas e Hinos do Breviário.

Antifonário (*Antiphonale*). Contém o texto e o canto das Horas Canônicas do Proprium de Tempore e do Commune Sanctorum.

Breviário (*Breviarium*). Contém o texto e as rubricas das *Horas Canônicas* de todos os dias do ano. Possui a designação *Breviário* em decorrência da reunião de livros usados na Idade Média. A reforma tridentina do Breviário foi iniciada por Paulo IV e concluída por Pio V em 1568. O Breviário, entretanto, foi recebendo pequenas alterações até o século XIX, e nova reforma foi promulgada por Pio X em 1º de novembro de 1911, pela Bula *Divino Afflatu*, na qual se determinou uma nova tradução dos Salmos, a partir do hebraico. O Breviário publicado após essa reforma não serve, portanto, para se conhecer os textos cantados em períodos anteriores ao século XX.

Cantorino (*Cantorinus*). É uma coleção dos cânticos mais utilizados, extraídos do *Missal*, do *Pontifical*, do *Cerimonial dos Bispos* e do *Ritual*, que se publicou a partir do século XIX, destinado mais à divulgação do canto eclesiástico que à utilização nos Ofícios Divinos.

Diretório do coro (*Diretorium Chori*). Contém as intonações do Sacerdote e do Hebdomadário e instruções para o ofício do coro e sua direção.

Diurnal (*Horæ diurnæ*). Contém texto e música das Horas canônicas diurnas, ou seja, das Vésperas, Completas, Laudes e Horas menores, ou *parvas* (Prima, Terça, Sexta e Nona).

Hinário (*Himnarium*). Contém os hinos das Horas Canônicas, principalmente Vésperas.

Lecionário (*Lectiones*) ou *Lecionário de Nonas Lições*. Contém o texto das Lições (notícias biográficas e das virtudes) dos Santos, lidas como a Nona Lição da festa.

Lições próprias. Contém o texto das Lições próprias de determinadas dioceses ou ordens religiosas.

Livro das horas (*Liber horarum*). Contém o texto de orações destinadas à devoção particular.

Manual do coro (*Manuale chorale*). Contém o texto e o canto do coro em Missas e Horas Canônicas

Martirológio (*Martirologium*). Arrola os santos (com notícias biográficas ou de suas virtudes) e as festas santorais de todo o ano. Não possui canto e sua leitura é obrigatória nos Ofícios de Prima.

Missas dos Defuntos (*Missæ Defunctorum*). Contém o texto e o canto das Missas dos Mortos

Ofício da Semana Santa (*Officium Majoris Hebdomadæ* ou *Hebdomadæ Sanctæ*). Contém as funções litúrgicas da Semana Santa, incluindo a Oitava da Páscoa.

Ofício do Natal (*Officium Nativitatis*). Contém o texto e o canto das cerimônias da Natividade

Ofício dos Defuntos (*Officium Deffunctorum* ou *Pro Defunctis*). Contém o texto e o canto os Ofícios em louvor aos mortos, encontrados no Antifonal Diurno

Oitavário (*Octavarium*). Contém o texto das Lições do Segundo e Terceiro Noturnos das Matinas das festas que possuem oitava somente em igrejas particulares. De acordo com Antônio Coelho, "*foi composto por Bartolomeu Gavanto, promulgado por Urbano VIII em 1623 e reeditado com um suplemento em 1883*"

Passionário (*Passionale*). Nome do livro que, até o século XVI, continha o texto das Atas dos Mártires, transferido, nessa época, para o Martirológio. A partir de então, o termo Passionário tornou-se uma das designações do Canto das Paixões (*Cantus passionis*).

---

[588] *Rubricas* são indicações cerimoniais oficiais, impressas em vermelho nos livros litúrgicos.

Processional (*Processionale*). Contém o texto e o canto utilizado em procissões.
Responsorial (*Liber responsoriale*). É uma compilação dos Responsórios das Horas Canônicas, principalmente das Vésperas.
Saltério (*Psalterium*). Contém o texto dos Salmos, para a recitação com canto nas Horas Canônicas.
Santoral (*Santorale*) Contém textos relativos à vida dos Santos.
Vesperal (*Vesperale*). Contém o texto e o canto das Vésperas, uma das Horas Canônicas.

3) Liturgia sacramental

Pontifical (*Pontificale*). Contém as cerimônias episcopais, coligidas em um único livro desde o século VIII. De acordo com Antônio Coelho, as edições mais importantes do Pontifical são: "*de Iorque (séc. VIII), de Milão (séc. IX), de Durando de Mende (1290), de Inocêncio VIII (1485), de Clemente VIII (1596), primeira edição oficial obrigatória; de Urbano VIII (1644), de Bento XIV (1752), de Leão XIII (1888), última edição típica.*"[589]
Ritual (*Rituale*). Descreve a administração dos sacramentos, funerais, bênçãos, procissões e demais funções de responsabilidade do Sacerdote, não reservadas ao Bispo. Segundo Antônio Coelho, "*o Ritual foi publicado por Paulo V em 1614 e reeditado por Bento XIV, juntamente com o Cerimonial dos Bispos e Pontifical Romano em 1752, revisto e aumentado sob Pio X em 1913 e ultimamente por Pio XI (10 de junho de 1925).*"[590] O Ritual não deve ser confundido com o Cerimonial, que não é propriamente um livro litúrgico. Ainda de acordo com Antônio Coelho, o ritual é dividido em doze títulos: "*Os 7 primeiros (à exceção do VI,* De exsequiis*) contêm os Sacramentos que podem ser conferidos por um simples presbítero. O Título VIII encerra uma longa série de Bênçãos. O IX trata das procissões. O X contém Ladainhas; o XI Exorcismos; o XII fórmulas de inscrição nos diferentes livros paroquiais.*"[591]

Embora úteis para este trabalho, os *Cerimoniais diocesanos* ou *regulares* não aparecem na relação acima apresentada, pois não foram concebidos como livros litúrgicos. Esse tipo de livro contém apenas instruções sobre as cerimônias, baseadas na interpretação das rubricas oficiais e, muitas vezes, incorporando a opinião de autores que escreveram sobre as funções descritas. José Maria Pedrosa Cardoso assim define esse tipo de publicação:[592]

> "*O Cerimonial, não sendo propriamente um livro litúrgico (ao contrário do* Rituale, *este sim, o livro oficial da celebração dos Sacramentos e Sacramentais), é o título genérico de vários espécimes* [...] *e designa um livro de caráter normativo referente à matéria litúrgica. Escrito geralmente por iniciativa particular, de uma Diocese ou Ordem Religiosa, o Cerimonial descreve e explica, por vezes simbolicamente, as diversas cerimônias ou ritos que integravam as celebrações litúrgicas, contemplando da mesma maneira a Missa, o Ofício Litúrgico e, eventualmente, a celebração de Sacramentos e Sacramentais.*"

[589] COELHO, Antônio. Op. cit. v. 1, p. 21.
[590] Idem. Ibidem. v. 1, p. 25.
[591] Idem. Ibidem. v. 1, p. 25.
[592] CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. V. 1, p. 21.

2.8.2. Livros litúrgicos tridentinos

Após a determinação de revisão e publicação dos novos livros litúrgicos na Seção XXV (1563) do Concílio de Trento, foram instituídas comissões de especialistas para realizar essa tarefa. A 16 de fevereiro de 1562 constituiu-se uma comissão para revisar o Missal e a 24 de junho de 1563 uma outra para revisar o Breviário. Após a realização de novos estudos, Pio IV instituiu a congregação que finalmente concluiu a revisão do Breviário, aprovado pela Bula *Quod a nobis* (9 de julho de 1568) de Pio V. Pela Bula *Quo primum* (1570), Pio V determinou a publicação do Missal, enquanto Clemente VIII encarregou-se do Pontifical (1596) e Paulo V do Ritual (1614).[593] Uma reforma dos Hinos e outros textos do Breviário foi ainda determinada pela Bula *Divinam psalmodiam* (25 de janeiro de 1631), de Urbano VIII.

As reformas realizadas a partir do final do século XVI não subsistiram por si próprias: a Igreja precisou exercer um controle constante e, sobretudo, legislar, para evitar alterações substanciais nos textos e nas normas estabelecidas após o Concílio. A Sagrada Congregação dos Ritos foi instituída pelo Papa Sisto V em 1588, "[...] *com o encargo de tratar de tudo que diretamente diz respeito aos Ritos e cerimônias litúrgicas da Igreja latina, vigiando sobre a sua observância, impedindo abusos, concedendo dispensas oportunas, privilégios e honrarias*".[594] A Congregação, entretanto, iniciou a emissão dos decretos somente em 1602. Essa instituição foi reorganizada em 1908 pelo Papa Pio X e continuou legislando sobre questões litúrgicas.

Embora o Concílio de Trento houvesse determinado, em 1563, a reforma e impressão dos livros, os principais volumes foram sendo publicados até às primeiras décadas do século XVII, o que atesta a complexidade dessa tarefa. O quadro 42 relaciona os livros impressos até 1632:[595]

Quadro 42. Livros litúrgicos tridentinos impressos entre 1568-1632.

Livro	Data	Papa
Breviarium romano	1568	Pio V
Missale romanum	1570	Pio V

[593] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 15.
[594] RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. **Diccionario liturgico**: para o uso do revmo. Clero e dos fieis por [...]. Petrópolis: Vozes, 1928. p. 53.
[595] Idem. Ibidem. v. 1, p. 243-246.

Pontificale romanum	1596	Clemente VIII
Cæremoniale Episcoporum	1600	Clemente VIII
Breviarium romano (segunda reforma)	1602	Clemente VIII
Rituale romanum	1614	Paulo V
Octavarium romanum	1623	Urbano VIII
Breviarium romano (terceira reforma)	1632	Urbano VIII

No século XVIII, os livros litúrgicos em uso já estavam impressos, mas surgiram, na época de Bento XIV (1740-1758), novas propostas de reforma, sobretudo do Breviário, que foram se acumulando até o início do século XX, quando começaram a receber, a partir de Pio X as mais profundas revisões, desde o Concílio de Trento. Apesar disso, todos o livros sofreram, até o final do século XIX, alterações, acréscimos ou supressões: Bento XIV realizou uma nova edição do Ritual e do Pontifical em 1752, enquanto Clemente VIII, Urbano VIII e Leão XIII impuseram novas reformas ao Missal (basicamente a adição de novas festas). O Breviário, entretanto, foi o livro que recebeu o maior número de alterações até o final do século XIX, como informa Antônio Coelho:[596]

> "*A Bula* Quod a nobis [9 de julho de 1568] *prescreve que o Breviário não poderá ser modificado, no todo ou em parte, aumentado, nem diminuído. Esta declaração não é observada. Gregório XIII (1572-1585) e Sixto V (1585-1590) restabelecem festas suprimidas e admitem novas festas. Sixto V cria em 1588 a Congregação dos Ritos, investida da missão de reformar e corrigir os livros litúrgicos.*
>
> *A Bula* Cum in Ecclesia *de Clemente VIII promulga a nova edição do Breviário (1602), aumentada do Comum das Santas não Virgens, do rito duples maior, de novos ofícios e de algumas modificações no texto feitas pelo Cardeal Barônio.*
>
> *Urbano VIII admite mais alterações no texto e mais Santos no calendário. Encarrega uma comissão de quatro jesuítas de corrigir os hinos. Ele mesmo compõe os hinos de Santa Martinha, S. Hermenegildo e Santa Isabel de Portugal. O novo hinário que, para se aproximar de prosódia clássica, perde muitas vezes a simplicidade e a nobreza do antigo ritmo e até a força de expressão, é publicado pela Bula* Divinam psalmodiam *de 25 de janeiro de 1631.*
>
> *Estas alterações, se têm o grande inconveniente de sobrecarregar o Santoral, não modificam essencialmente o Breviário de S. Pio V que, por assim dizer, permanecerá intacto até ao golpe audacioso e genial de Pio X.*"

As alterações de Urbano VIII no Breviário, determinadas pela Bula de 25 de janeiro de 1631 (a primeira edição reformada ocorreu em 1632), recaíram principalmen-

[596] COELHO, Antônio. Op. cit. v. 1, p. 245.

te no texto de algumas Horas Canônicas, particularmente nos Hinos. Como exemplo dessa reforma, pode-se citar as versões impressas em 1568/1602 e em 1632 do *Urbs beata Jerusalem* (Hino das Vésperas do Comum da Dedicação de uma Igreja) (quadro 43).[597]

Quadro 43. Primeira estrofe do *Urbs beata Jerusalem* (Hino das Vésperas do Comum da Dedicação de uma Igreja) no *Breviarium romanum*: 1) versão ordenada por Pio V (1568) e mantida por Clemente VIII (1602); 2) versão ordenada por Urbano VIII (1632).

1568/1602	1632
Urbs beata Jerusalem *Dicta pacis visio* *Quœ construitur in cœlis* *Vivis ex lapidibus* *Et angelis coronata* *Ut sponsata comite.*	*Cœlestis urbs Jerusalem* *Beata pacis visio* *Quœ celsa de viventibus* *Saxis ad astra tolleris* *Sponsœque ritu cingeris* *Mille Angelorum millibus.*

2.8.3. A reforma do cantochão

As reformas determinadas pelo Concílio começaram a ser realizadas no texto latino e nas rubricas, mas não no canto, tarefa inicialmente legada aos Sínodos Provinciais. Após várias reivindicações, resolveu-se revisar e reimprimir todo o cantochão utilizado nas funções litúrgicas. Pelo Breve de 25 de outubro de 1577, o Papa Gregório XIII nomeou a comissão que deveria responsabilizar-se pela correção e revisão dos livros (iniciando-se pelo *Graduale*), dirigida por Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?-1594) e composta, entre outros, por Anibale Zoilo (?-1592) e Giovanni Domenico Guidetti (1530-1592), então cantores da Capela Papal. De acordo com Luís Rodrigues, Palestrina

> "[...] *achava que não se devia limitar a distribuir as melodias, conforme os novos livros litúrgicos; mas, com o pretexto de que as melodias estavam repletas de contradições, passagens obscuras e até supérfluas, resolveu modificar tudo, adaptando as tonalidades antigas aos conceitos de tonalidade que então estavam em vigor, e, principalmente, fazendo um ritmo a seu modo.*"[598]

[597] LEVY, Kenneth & EMERSON, John A. Plainchant. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London, Macmillan Publ Lim.; Washington, Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong, Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 14, p. 800-844.
[598] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 15.

A proposta de reforma do cantochão do *Graduale* e de outros livros litúrgicos provocou reações nos meios conservadores, a mais conhecida das quais partindo do compositor espanhol D. Fernando de las Infantas em 1577, o qual contou com o apoio do rei Felipe II.[599] Tais reações não foram suficientes para interromper o projeto reformista e, muito embora Gregório XIII tenha inicialmente rejeitado as propostas de Palestrina, por julgar sua concepção de cantochão muito influenciada pelo universo musical renascentista, este e os Pontífices que o sucederam acabaram por aceitá-las como uma atualização inevitável.

Giovanni Domenico Guidetti, entretanto, teve uma atuação mais moderada nesse processo, tornando-se o principal responsável pela revisão do cantochão de cinco livros litúrgicos publicados entre 1582-1588, nos quais as supressões e modificações melódicas foram bem menos freqüentes que nas revisões realizadas por Palestrina e Zoilo. Gregório XIII fez imprimir somente o *Directorium chori ad usum Sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ* (1582), enquanto Sisto V o *Cantus Ecclesiasticus Passionis Domini Nostri Jesu Christi* (1586), o *Cantus Ecclesiasticus Officii Majoris Hebdomadæ* (1587), o *Intonazioni del Messale* (1588) e o *Prefationes in cantu firmu juxta rituum S. Romanæ Ecclesiæ* (1588), todos revisados por Guidetti.

Em inícios do século XVII houve uma mudança nos rumos da reforma do cantochão. Por um Breve de 31 de maio de 1608, Paulo V outorgou o privilégio de edição dos livros litúrgicos a G. B. Raimondi e convocou, para essa tarefa, os músicos Felice Anerio (1560-1614), Pietro Felini, Ruggiero Giovannelli (c.1560-1625) Curzio Mancini, Giovanni Bernardino Nanini (c.1560-1623) e Francesco Soriano (1549-c.1621).[600] Em 1611 a comissão de músicos estava constituída apenas por Nanini e Soriano e, quando Raimondi morreu, em 1614, o privilégio de edição foi transferido para a tipografia Médicis. O *Graduale de Tempore et de Sanctis*, cuja reforma havia sido iniciada por Palestrina e rejeitada por ele mesmo pouco antes de sua morte, finalmente foi publicado em Roma (em dois volumes) pela tipografia Médicis (1614-15), de maneira diversa das idéias reformistas originais.[601]

---

[599] A declaração de D. Fernando de las Infantas em 1577 demonstra que este sequer era partidário da revisão das melodias litúrgicas: "*No ha faltado algun malo espiritu que con esta ocasión ha tratado que seria bien ansi mismo imprimir de nuevo todo el canto gregoriano en lo que se incluye todos los libros de canto llano de la Iglesia y en lo que toca a la cantoria mudar muchas cosas que al parecer de algunos no estan segundo el arte de la música* [...]". Cf. ROMITA, Florentius. Op. cit., p. 72.
[600] LEVY, Kenneth & EMERSON, John A. Op. cit. p. 800-844.
[601] Cf. ROMITA, Sac. Florentius. Op. cit. p. 73.

Após a edição do *Rituale* (1620) e a morte de Paulo V em 1621, a reforma do cantochão foi colocada em segundo plano. Gregório XV (1621-1623) não empreendeu nenhuma iniciativa significativa em relação a esse aspecto e Urbano VIII (1623-1644) cuidou apenas da reforma do texto de alguns livros litúrgicos, especialmente o *Breviarium*. Os demais livros, com o cantochão reformado, foram sendo lentamente impressos, até o final do século XVIII.

A proliferação do canto polifônico e a invasão dos estilos derivados da ópera na música sacra (sobretudo a *ária a solo*) foram os principais fatores responsáveis pela diminuição das atenções da Igreja em relação ao cantochão a partir dessa época, transferidas, agora, para o conflito entre o cantochão e o canto a várias vozes.[602] De acordo com Luís Rodrigues, "*pode dizer-se que no século XVII estava perdida a tradição gregoriana.*" A reforma do cantochão seria retomada pela Igreja somente no século XIX (tornando-se então conhecida como *restauração*), ocupando-se esta, nos séculos XVII e XVIII, em divulgar as versões tridentinas mas, principalmente, em regular a utilização do coro polifônico e dos instrumentos musicais nas igrejas.

A lenta reforma do cantochão acarretou um outro fenômeno, agora relativo à expansão, para outras regiões do mundo católico, das versões impressas até o pontificado de Paulo V: a assimilação das versões tridentinas do cantochão, fora de Roma, não foram imediatas, estendendo-se pelo menos até o o século XVIII. Além disso, ao contrário do que ocorreu com os textos litúrgicos, o cantochão tridentino não foi declarado obrigatório e, por essa razão, em muitas regiões da Europa e América, talvez até da África e Ásia, mantiveram-se em uso, até o século XVIII ou XIX, melodias diferentes daquelas reformadas por Palestrina, Zoilo, Guidetti, Anerio e Soriano, particularidade que torna complexo o estudo da música religiosa desse período.

Foi somente em meados do século XVIII que as edições locais de cantochão começaram a divulgar as melodias tridentinas, fenômeno que acarretou o progressivo desuso das versões utilizadas desde fins da Idade Média. Em Portugal, por exemplo, a primeira publicação destinada à difusão do cantochão tridentino foi o *Theatro ecclesias-*

[602] "*Etenim monodia gregoriana quendam pietatis Ecclesiæ sensum continet ac polyphonia quasi vox fidelium concors est; musica moderna vero potiorem partem tribuit personæ individuæ, quæ vivaces sensus immoderatæ passionis exprimit. Unde introducitur cantus singularis (vulgo* l'a solo*), cantus qui dulcissimæ ressonat* (l'aria); *unde multiplicantur instrumenta musica et latissime in usum venit harmonia chromatica, quæ media convenientia suppeditat ut quis varios animi motus exprimere possit.*" Adiante o autor informa: "*Insuper introducuntur in actionem liturgicam cantiones lingua vulgari, instrumenta musica, et duplex chorus ad imitationem grecæ tragœdiæ.*" Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 75-76:

tico de Frei Domingos do Rosário, impresso em nove edições, entre 1743-1817 e existente em vários acervos ibéricos e americanos

No final do século XIX ainda existiam dúvidas em relação à utilização exclusiva do cantochão tridentino. Uma consulta do Arcebispo de Guadalajara (México) sobre essa questão - o qual afirmava que em todas as igrejas do México, desde o Concílio mexicano de 1570, utilizava-se o rito tridentino nas Missas e Ofícios Divinos, mas com melodias hispânicas e não romanas - recebeu a resposta da Sagrada Congregação dos Ritos em favor do cantochão romano, no Decreto n. 3292 (21 de abril de 1873):[603]

> "*Dúvida I. Não utilizar, na celebração da Missa, o canto impresso nos Missais, mas cantos tradicionais não escritos e, por essa razão, variáveis segundo o arbítrio, é um novo uso legítimo ou corruptela que deve ser extirpada? e até que medida é afirmativa a segunda parte?.*
>
> *Dúvida II. Quais cantos devem ser utilizados na Missa, o romano gregoriano, como nos Pontificais e Missais impressos em Malines, ou o canto hispânico impresso nos Missais espanhóis?*
>
> *As dúvidas propostas à Sagrada Congregação dos Ritos receberam as seguintes considerações:*
>
> *Resposta à Dúvida I. Negativo em relação à primeira parte; afirmativo em relação à segunda.*
>
> *Resposta à Dúvida II. Romano gregoriano; e sejam utilizadas edições aprovadas pela Sagrada Congregação dos Ritos ou exemplares que possuam a aprovação do Ordinário.*
>
> *E assim respondida, mandamos que seja observada.*"

2.8.4. A restauração do canto gregoriano

A Sagrada Congregação dos Ritos instituiu uma comissão de peritos em canto eclesiástico, com a finalidade de divulgar a edição Medicéia (da época do Papa Paulo V) do *Gradual Romano*, emitindo carta circular de 2 de janeiro de 1868, destinada a obter a adesão dos editores de livros litúrgicos, de acordo com propostas de restauração do canto gregoriano debatidas na Igreja e nas Sociedades de Santa Cecília. O impressor Friedrich Pustet (1798-1882), que atuava em Regensburg desde 1826 (concentrando-se

---

603 "*Dubium I. Non attendere in Missæ celebratione ad cantum in Missali impressum, sed quandam cantilenam traditionalem cantare nullibi adnotatam, ideoque ad arbitrium variabilem, estne usus legitimus refinendus; vel uti corruptela extirpanda? et quatenus affirmative ad secundam partem. / Dubium II. Qualis cantus in Missa adoptandus, romanusque Gregorianus in Pontificalibus laudatis et uniformiter in Missalibus Mechliniæ; vel hispanus diversimode in hispanicis Missalibus impressus? / Sacra porro Rituum Congregatio proposit dubiis rescribere rata est: / Ad I. Negative, ad primam partem; Affirmative, ad secundam. / Ad II. Romanus Gregorianus; et adhibeantur Editiones a Sacra Rituum Congregatione approbatæ, vel exemplaria quæ authentico testimonio Ordinariorum cum illis cohærent. / Atque ita respondit ac servari mandavit.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 89-91.

na impressão de livros litúrgicos a partir de 1845), possuía reconhecida qualidade de trabalho e uma das melhores estruturas de produção nessa área (com filiais em Nova York e Cincinnati desde 1865).[604] De acordo com Inama e Less, Pustet era um dos poucos que teriam a possibilidade de assumir semelhante tarefa:[605]

> "[...] *De fato, não foi Pustet que, com a intenção de dar à luz esses livros, procurou a Sagrada Congregação* [dos Ritos] *para obter o privilégio exclusivo; ao contrário, foi o Santo Padre Pio IX que, após decretada a introdução de uma forma do canto gregoriano idêntica àquela adotada em Roma, ordenou à Sagrada Congregação que procurasse entre os impressores e editores italianos e estrangeiros, os que pudessem coadjuvá-lo nessa empresa. Entre todos, somente Pustet respondeu ao apelo da Sagrada Congregação, oferecendo seu trabalho em 2 de janeiro de 1868, seguindo-se à aceitação da oferta o privilégio contra eventuais reimpressões por trinta anos.*"

A Tipografia Pustet foi oficializada, em 1870, como "*Typographus Sacrorum Rituum Congregationis*" e suas edições de livros litúrgicos foram determinadas pelo Breve Apostólico de 30 de maio de 1873. A edição de Regensburg (em latim: Ratisbona) iniciou-se pelo *Graduale Romanum*, reconhecido pelo Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos de 14 e abril de 1877. A edição dos livros prosseguiu, mesmo após a morte de Pustet: O *Vesperale Romanum* foi publicado em 1882, o *Compendium Gradualis et Missalis Romani* em 1897, o *Officium in die Nativitatis* em 1899 e outros mais, graças a uma renovação do privilégio de edição por mais dois anos, em 1898.[606] Pustet também incluiu, entre os livros litúrgicos, o *Accompagnamento del Graduale*, por Haberl e Hanisch e o *Accompagnamento del Kiriale*, por Witt, subsidiando uma prática que já ocorria desde o século XVI, legada, entretanto, à habilidade de improvisação do organista. Até 1899 foram impressos, na Tipografia Pustet, os seguintes livros, aqui apresentados em ordem alfabética:

---

[604] SCHARNAGEL, August. Pustet. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 15, p. 479-480.

[605] "[...] *Infatti non fu il Pustet, che meditando di dare alla luce questi libri siasi rivolto alla S. Congregazione per averne il privilegio esclusivo; ma al contrario fu il S. Padre Pio IX, che, decretata l'introduzione di una forma del canto gregoriano identica a quella adottata in Roma, ordinò alla S. Congregazione di cercare fra gli stampatori e editori italiani e forestieri chi volesse coadiuarlo in questa impresa. Or fra tutti il solo Pustet rispose all'appello della S. Congregazione, 2 gennaio 1868, offrendo l'opera sua, e fu seguito a questa esibizione che gli venne accordato il privilegio contro eventuali ristampe fino a trent'anni.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 216.

[606] A Florentius Romitareproduz os Breves Apostólicos e os Decretos referentes à edição Pustet, no período 1873-1894. Cf. ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 271-279

- *Accompagnamento del Graduale*
- *Accompagnamento del Kiriale*
- *Antiphonale Romanum*
- *Cærimoniale Episcoporum*
- *Cantorinus Romanus*
- *Cantus ecclesiasticus Passionis*
- *Comendium Gradualis et Missalis Romani*
- *Directorium chori*
- *Epitome ex Graduali Romano*
- *Graduale Romanum*
- *Horæ Diurnæ*
- *Manuale Chorale*
- *Missale*
- *Officium Deffunctorum*
- *Officium in die Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi*
- *Officium Majoris Hebdomadæ*
- *Officium Tridui Sacri*
- *Ordinarium Missæ*
- *Ordo Exequiarum*
- *Pontificale Romanum*
- *Rituale*
- *Vesperale Romanum*

Estabeleceu-se, nessa época, uma polêmica entre os partidários da edição Pustet (um dos principais foi Franz Xaver Haberl, que participava da edição integral das composições polifônicas de Palestrina)[607] e os partidários da restauração do canto gregoriano medieval. De acordo com Luís Rodrigues:[608]

> "*O Dr. Haberl, um grande entre os que se dedicaram à restauração do canto gregoriano, defendia a edição Pustet. No congresso de Arezzo, realizado em 1882, Haberl fala a favor da citada edição; e, por seu lado, mestres, vindos de muitos pontos, opõem-se à orientação do gregorianista de Ratisbona e levanta-se grande celeuma que teve o grande bem de obrigar os investigadores a continuar os seus estudos. Esta oposição vinha sobretudo da parte da Abadia de Solesmes, com D. Pothier à frente. Há tempos nessa Abadia se trabalhava incansavelmente na revisão dos manuscritos a fim de se fazer uma edição conforme a tradição antiga. Em 1880 D. Pothier publicava as* Melodies Gregoriennes, *obra que foi traduzida em quasi todas as línguas da Europa e onde expõe as suas teorias relativamente ao canto gregoriano.* [...]"

A edição Pustet foi interrompida em 1900. A Igreja não renovou o contrato com esse editor, devido à existência de um projeto radicalmente oposto ao do editor alemão, originado entre os monges da Abadia franciscana de Solesmes, na Bélgica. Os trabalhos

---

[607] PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c.1870-1907. 33 v.

[608] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 15-17.

de Solesmes, embora tivessem a simpatia da Igreja,[609] não foram solicitados por nenhum Pontífice, mas desenvolvidos por iniciativa dos próprios monges de Solesmes, como D. Pothier, que editou o *Liber Gradualis* em 1883, o *Antifonário* em 1891 e o *Liber Responsorialis* em 1995. Acirrando-se a polêmica, sobretudo em torno do *Gradual* de Solesmes, a Abadia iniciou a publicação periódica *Paleographie Musicale*, fundada por D. Mocquereau em 1889, na qual foram impressos fac-símiles de manuscritos gregorianos dos séculos IX-XIII. A primeira série (15 v.) foi publicada entre 1889-1951 e a segunda iniciou-se em 1900.

A *Paleographie Musicale* teve como principal objetivo apresentar um lastro documental que justificasse a restauração das melodias gregorianas dos livros litúrgicos e expor os métodos de edição de Solesmes. De acordo com Luís Rodrigues, os livros impressos em Solesmes e a *Paleographie Musicale* começaram a produzir seus efeitos nos primeiros anos do século XX:[610]

> "[...] *Em 1903, quando Pio X promulgou o* Motu Proprio *(4121), a obra de Solesmes era bem conhecida em Roma. Em 1904, Pio X quis celebrar solenemente o XIII centenário da morte de S. Gregório Magno (604-1904). Nesse centenário, que se festejou em várias partes, quis o Papa que fosse cantada uma Missa gregoriana na Basílica Vaticina e se reunisse um congresso internacional sobre os estudos gregorianos. Como conseqüência do congresso foi deliberado fazer-se uma nova edição dos livros litúrgicos de canto gregoriano e a publicação de um segundo* Motu Proprio *(25 de abril - 4134) sobre o que se devia observar quanto à edição dos livros litúrgicos.* [...]"

Após a decisão de confiar a publicação dos novos livros aos monges de Solesmes, a Igreja designou uma comissão presidida por D. Pothier para revisá-los, mas Pio X acabou por confiar somente a D. Pothier a direção dessa edição. Pelo Decreto n. 4131 da Sagrada Congregação dos Ritos, de janeiro de 1904, o Papa determinou que as antigas versões do cantochão fossem toleradas somente até o aparecimento dos livros oficiais com as melodias restauradas em Solesmes, que passaram a ser conhecidos como Edição Vaticana. O Motu Proprio n. 4134 (25 de abril de 1904) foi confirmado pelo Decreto n. 4166 (11 de agosto de 1905) da Sagrada Congregação dos Ritos, "*Seu instructiones circa editionem et approbationem librorum cantum liturgicum gregorianum*

[609] Nos Breves de 8 março de 1844 e 17 de maio de 1901, Leão XIII louva o trabalho de dois monges de solesmes envolvidos na edição do cantogregoriano, respectivamente D. Pothier e Paulo Delatte.
[610] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 17-18.

continentium"[611] e os livros começaram a ser autorizados pelo Decreto n. 4168 (14 de agosto de 1905), iniciando-se a impressão no mesmo ano. O quadro 44 apresenta os títulos impressos em ordem cronológica e as datas de aprovação pela Sagrada Congregação dos Ritos:[612]

Quadro 44. Livros litúrgicos com o canto gregoriano restaurado, impressos entre 1905-1926.

Livros	Decreto da S.C.R.
Kyriale Vaticanum	14 de agosto de 1905
Cantus Missæ	8 de junho de 1907
Graduale Vaticanum	7 de agosto de 1907
Officium Deffunctorum	12 de maio de 1909
Cantorinus	3 de abril de 1911
Antiphonale Diurnum Romanum	8 de dezembro de 1912
Martirologium Romanum	23 de abril de 1913
Rituale romanum	1913
Breviarium romanum	25 de março de 1914
Cantus Passionis D.N.J.C.	12 de julho de 1916
Missale	1920
Officium Hebdomadæ Majoris	22 de fevereiro de 1922
Officium Nativitatis D.N.J.C.	1926

O Decreto n. 4203 (7 agosto de 1907) da Sagrada Congregação dos Ritos, que autorizava a edição do *Graduale Vaticanum* (ocorrida somente em 1908), proibiu, segundo Luís Rodrigues, "*todas as versões toleradas até essa altura, ficando com autoridade para fazerem as edições somente os editores ou tipógrafos a quem a Santa Sé conceder essa licença*".[613]

A edição vaticana encerrou o ciclo das edições tridentinas e mesmo a permanência de versões não tridentinas do cantochão, determinando sua substituição pelo canto gregoriano restaurado pelos monges de Solesmes. Além de inúmeras diferenças melódicas, a edição vaticana apresenta, para determinadas unidades funcionais, cantos completamente diferentes daqueles oficializados no rito tridentino.

Por essa razão, é mais apropriado referir-se a *cantochão* para a monodia cristã tridentina (como é mais freqüente encontrar-se na bibliografia e documentação luso-brasileira dos séculos XVI-XIX) e a *canto gregoriano* para a monodia medieval utiliza-

---

[611] Idem. Ibidem. p. 110-113.

[612] Cf.: 1) ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 143-145; 2) COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3 ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. v. 1, p. 18-26.

[613] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 19-20. Diz o decreto n. 4203: "*Hæc autem editio, ut in usum apud omnes Ecclesias hic et nunc deveniat, ita sancitum est, ut ceteræ quælibet cantus Romani editiones, ad tempus tantummodo juxta Decreta prædicta toleratæ, nullo jam in futurum jure gaudeant, quo typicæ substitui possint.*"

da nos livros litúrgicos publicados a partir de 1905. Foi com essa terminologia que a Pastoral Coletiva dos Arcebispos e Bispos das Províncias Eclesiásticas do Rio de Janeiro, Mariana, São Paulo, Cuiabá e Porto Alegre (25 de setembro a 10 de outubro de 1910) reiterou os decretos do Vaticano para substituir as melodias litúrgicas: "[...] *mandamos que em todas as nossas igrejas se reforme pouco a pouco o cantochão em voga, substituindo-o pelo canto gregoriano tradicional.* [...]"[614]

A partir da Edição Vaticana, a Igreja cuidou, através de uma legislação e um controle rigorosos, de preservar a fidelidade das melodias gregorianas recuperadas. Os Decretos n. 4168 (15 de agosto de 1905) e n. 4178 (14 de fevereiro de 1906)[615] determinavam que nas edições - fosse a oficial vaticana (denominada *typica*), fosse qualquer outra por editor autorizado (denominada *juxta typicam*) - nada poderia ser alterado ou acrescentado, no canto ou na própria notação musical, como explica Luís Rodrigues:[616]

> "*A edição do texto gregoriano, como de todos os textos litúrgicos, é* typica *ou* juxta typicam: *(4266, I) 17 de maio de 1901. Típica é a edição saída da imprensa poliglota vaticana ou de qualquer outra imprensa pontifícia que recebeu permissão de imprimir, concedida pela S.C.R. (4266, II). Essa edição típica será examinada por uma comissão de peritos, encarregada da música e canto (Motu Proprio 25 de abril de 1904 - 4134, C), devendo ser encimada pelo decreto de autenticidade (4266, III). A edição* juxta typicam *é a publicada por qualquer tipógrafo, munido da autorização do Ordinário e que levar o* imprimatur *do mesmo Ordinário e a declaração de que estão conformes com a edição típica 4166, III, IV; 4266, VII). Pode tolerar-se que o canto gregoriano seja representado por notas de música moderna, não havendo perigo da sua deturpação (4166, VII). Qualquer editor que submeta à aprovação da S.C.R. algum livro de canto ou uma melodia sacra, deve mandar três exemplares (4166, VIII), assim como também os editores das edições típicas devem mandar dois exemplares (4266, V).*"

---

[614] PASTORAL collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. Apêndice XXXIV (Regulamento sobre a música sacra), p. 640-645.

[615] "*I. Forma notularum cantus sic debet integra servari, ut omnes ex eis quæ eamdem habent rationem et significationem, ac proinde in editione typica Vaticana unam eamdemque figuram referunt, pariter in alia editione, quæ ab Ordinario possit approbari, necessario quoad formam omnino inter se similes exstent et coæquales. Ideoque segna, quæ forte fuerint, permittente Ordinario, superinducta, nullatenus notularum formam, vel modum quo ipsæ coniunguntur, afficere debent.*" Cf. RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 115-116.

[616] Idem. Ibidem. p. 21-22.

Finalmente, resta lembrar que Pio X também promoveu a reforma do Breviário e do Missal, iniciativa que, embora não recaísse no canto, resultou em versão diferente daquela utilizada pelos compositores até então.[617]

O pesquisador interessado na produção musical religiosa dos séculos XVI a XIX não poderá compreender totalmente as questões relativas aos textos e cânticos desse período, consultando somente as edições vaticanas do século XX. No Brasil, entretanto, a dificuldade de acesso a edições tridentinas tem levado pesquisadores a basear seus trabalhos em edições mais práticas de livros litúrgicos que se proliferaram no século XX, como o *Liber Usuallis* (primeira edição: Tournai, Desclée, 1904)[618] destinado aos ritos diocesanos ou universais, chegando a conclusões nem sempre compatíveis com os textos e cânticos tridentinos.

Como se isso não bastasse, a música sacra produzida no Brasil nem sempre utilizou textos tridentinos, mantendo alguns costumes próprios de Dioceses portuguesas, que não são encontrados nos livros litúrgicos romanos ou vaticanos. De acordo com Pedro Romano Rocha,[619] "*Em Portugal, possuíram costume litúrgico próprio pelo menos as igrejas de Braga, Évora e Coimbra, provavelmente também Lisboa e Guarda.*" Com base nas informações apresentadas, é possível reconhecer, nos séculos XVIII e XIX, quatro tipos de livros litúrgicos, de acordo com os ritos e práticas musicais então em uso:

1. Livros litúrgicos pré-tridentinos
2. Livros litúrgicos próprios de determinadas ordens ou dioceses, permitidos pela Bula *Quod a nobis* (9 de julho de 1568) de Pio V
3. Livros litúrgicos tridentinos, com versões pré-tridentinas do cantochão
4. Livros litúrgicos tridentinos, com o cantochão romano

O estudo da música religiosa católica dessa fase requer a observância dessas particularidades para a obtenção de resultados significativos. É inviável, sob uma perspectiva científica, analisar esse tipo de música a partir de parâmetros apenas estilísticos,

[617] "*Pela Bula* Divino Afflatu *de 1 de novembro de 1911, a que vêm anexas novas* Rubricas *para o Breviário e Missal, e* Prescrições temporárias *para a execução imediata da Bula, Pio X fez uma nova distribuição do Saltério e combina o Temporal com o Santoral. Deste modo consegue a recitação hebdomadária do Saltério, a leitura das lições da S. Escritura, o reaparecimento dos Ofícios dominicais e feriais, sobretudo da Quaresma, e tudo isto sem reduzir o Santoral, nem alongar o Ofício, até abreviando-o.*" Cf.: COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3 ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. v. 1, p. 279-280.

[618] Cf., por exemplo: LIBER Usuallis Missæ pro dominicis et Festis Duplicibus cum cantu gregoriano ad exemplar editionis typicæ concinnatus et Rhythymicis signis a solesmensibus monachis: diligenter ornatus. Editio Altera. Romæ, Tornæi:Typis Societatis S. Joannis Evang. / Desclée & Socii, 1910. 992, [60] p.

[619] BREVIÁRIO Bracarense de 1494: reprodução em fac-símile do exemplar da Biblioteca Nacional com introdução de Pedro Romano Rocha. [Lisboa]: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. p. 16.

sem a consideração das questões religiosas nela envolvidas. Por essa razão, a periodização da prática musical religiosa no Brasil com base em regimes políticos - como colônia, império, república - não é adequada para a caracterização desse repertório: não foram esses regimes que impuseram as principais transformações observadas na música católica, no Brasil ou em outras regiões.

As composições em *estilo antigo* repertoriadas em São Paulo e Minas Gerais foram baseadas em livros litúrgicos referentes à segunda, terceira e quarta categoria dentre as acima apresentadas, embora a maioria das obras tenha sido composta a partir de livros litúrgicos tridentinos, com o cantochão romano. Por essa razão é importante determinar em que medida esses livros litúrgicos estiveram disponíveis aos músicos paulistas e mineiros nos séculos XVIII e XIX, o que será realizado nos itens subseqüentes.

2.8.5. Livros litúrgicos e prática musical no Brasil (séculos XVIII e XIX)

2.8.5.1. Livros pertencentes a matrizes, capelas, seminários e músicos

A prática dos ofícios religiosos dependia do acesso aos livros litúrgicos que, entretanto, não foram comuns em quaisquer templos cristãos. Somente ordens religiosas e catedrais, que possuíam suficiente número de clérigos para a recitação das Horas Canônicas e grande número de outras cerimônias, possuíam a necessidade de manter uma biblioteca com livros litúrgicos.[620] Templos menores, como igrejas paroquiais (ou matrizes) e capelas (ou oratórios) de irmandades religiosas ou ordens terceiras, que, no Brasil, ofereciam cerimônias religiosas à maior parte da população, dispunham quase somente de um Missal, o que indica menor freqüência de funções litúrgicas.

No inventário de 1754 da Matriz de Catas Altas (MG), por exemplo, menciona-se a existência de um único livro litúrgico: "*Um Missal grande*".[621] Nas capelas de irmandades e ordens terceiras ocorria o mesmo. O inventário da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado de 6 de dezembro de 1737 apresenta, para tais

[620] Pedro Romano Rocha observa que, na Idade Média, "*as igrejas seculares, sobretudo as Catedrais, celebravam as Horas da manhã e da tarde, que depois se chamariam* Laudes *e* Vésperas*. Era o ofício Catedralício que, em princípio, supunha a participação do povo*". Cf.: BREVIÁRIO Bracarense de 1494: reprodução em fac-símile do exemplar da Biblioteca Nacional com introdução de Pedro Romano Rocha. [Lisboa]: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. p. 12.

[621] AEAM, cód. H-14 - Livro de Visitas e Fábrica: Freguesia de N. S. da Conceição de Catas Altas (Catas Altas do Mato Dentro) 1727-1831, Pastorais, etc., desde D. Antônio de Guadalupe até D. Frei José da SS. Trindade. f. 182v-183r.

livros, apenas a informação: "*Tem mais 1 Missal*".[622] No inventário de 1745, dos bens da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Jagoara, na Freguesia de Santa Luzia (MG), transcrito por Raimundo Trindade e citado por Francisco Curt Lange, encontram-se:[623]

> *Um Missal Romano*
> *Uma estante*

Na "*Reforma ao inventário das fls. 2 que fez o Coronel Procurador Francisco Abreu de Guimarães como Bastante Procurador*", para a mesma Capela de Nossa Senhora da Conceição do Jagoara em 1787, quarenta e três anos depois, somente dois livros foram acrescidos à relação:[624]

> *Dois Missais Romanos, a saber: hinos e outro mais usado*
> *2 Estantes de se por Missal*
> *1 Diretório fúnebre*

O mesmo fenômeno pode ser observado nas transcrições dos livros de registro de irmandades e ordens terceiras, publicadas por Francisco Curt Lange. Em um dos volumes publicados por esse autor, dedicado à Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Ouro Preto (MG), as informações sobre livros litúrgicos são abundantes nos livros de registro consultados, mas em nenhum deles foi mencionado outro livro além do Missal.[625] A título de exemplificação, segue-se, abaixo, a relação dos Missais citados nos registros de quatro irmandades de Vila Rica estudadas por Curt Lange:

- **Irmandade da Nossa Senhora da Conceição da Freguesia de Antônio Dias**

1726 - 22$000 por "*um Missal coberto de marroquim que se mandou vir para os dias festivos*"[626]
1726 - 4½ oitavas de ouro "*conserto do Missal quotidiano*"[627]
1728 - 22$000 réis por "*por um Missal de Missa*" [628]
1728 - 4½ oitavas de ouro "*consertar o Missal*"[629]

---

[622] AEAM, cód. F-22 - Cachoeira do Brumado - Capela de N. S. da Conceição 1723-1854: visita de D. Frei Antônio de Guadalupe; Capítulos da Visita Pastoral de D. Frei Manuel da Cruz. f. 21r.
[623] TRINDADE, Côn. Raimundo. **Archidiocese de Marianna**: subsidios para a sua historia. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1928. v. 3, p. 1645 e segs. Apud: LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro: ano 6, n. 6, p. 409-494, abr. 1946. Estas informações estão nas p. 417-418.
[624] Idem. Ibidem. Apud: Idem. Ibidem. p. 417-418.
[625] LANGE, Francisco Curt. **História da música nas irmandades de Vila Rica**; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981. 256 p. (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5)
[626] Idem. Ibidem. p. 40.
[627] Idem. Ibidem. p. 40.
[628] Idem. Ibidem. p. 34.

- **Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Capela do Bom Senhor Jesus dos Perdões**

1788 - 5 oitavas de ouro a Antônio Francisco de Carvalho, "*procedidas de um Missal novo que lhes mandei comprar no Rio de Janeiro*"[630]
1809 - 3¾ oitavas de ouro a João Cardoso dos Santos "*de encadernar um Missal*"[631]

- **Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria**

1726 - 8 oitavas "*por ouro de um Missal*"[632]
1784-1785 - 3¾ oitavas de ouro "*ao livreiro do conserto do Missal e de um livro para a Irmandade*"[633]

- **Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis**

1776-1777 - 3$000 réis "*a Domingos José Marques de encadernar e consertar um Missal*"[634]
1811-1812 - $750 réis pela "*encadernação de um Missal e um livro de encomenda*"[635]

Mesmo no século XIX, são raros os livros litúrgicos mantidos ou comprados pelas irmandades e ordens terceiras além do Missal e, muitas vezes, com dificuldades, como atesta a "*Subscrição feita pelos abaixo declarados para vir um Missal novo para esta Capela de São Gonçalo da Contagem, vindo em setembro de 1830 por José Justino de Oliveira*". No mesmo documento, encontra-se a informação: "*Custou o Missal vinte mil réis*".[636]

Missais eram mantidos também em outras instituições, como em Santas Casas de Misericórdia e em Regimentos militares, nos quais também existia uma prática religiosa. Dos cento e vinte e sete livros (muitos deles com mais de um volume) constantes no inventário dos bens do Regimento de Cavalaria de Linha de Minas Gerais (Ouro Preto), de 6 de novembro de 1818, por exemplo, encontra-se o lançamento: "*Item um Missal em ponto pequeno*".[637]

Nos Seminários a situação era um pouco diferente, pois o ensino religioso requeria a existência de alguns outros volumes para o estudo dos seminaristas e, provavelmente, para as funções religiosas da própria instituição. Mesmo assim, dos quinhentos e

---

629 Idem. Ibidem. p. 34.
630 Idem. Ibidem. p. 122.
631 Idem. Ibidem. p. 122.
632 Idem. Ibidem. p. 172.
633 Idem. Ibidem. p. 189.
634 Idem. Ibidem. p. 228.
635 Idem. Ibidem. p. 243.
636 AEAM, cód. W-3 - Disposições Pastorais D. Frei Antônio de Guadalupe - 1727; D. Frei Manuel da Cruz; Visitadores; Despachos; D. Antônio Ferreira Viçoso - 1727-1853.
637 INVENTÁRIO dos bens do Regimento de Cavalaria de Linha de Minas Gerais (Vila Rica de N. S. do Pilar do Ouro Preto, 06/11/1818). **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 10, n. 3/4, p. 706-709, jul./dez. 1905. Esta informação encontra-se na p. 708.

quarenta e três títulos (alguns com mais de um volume) constantes no inventário dos bens do Seminário de Mariana em 1831, aparentemente todos impressos, somente dois deles eram livros litúrgicos:[638]

> *Rituais Romanos 2 volumes* *1$200*
> *Breviários de Marroquim 4 vol.* *2$409*

A inexistência de clérigos residentes e de uma biblioteca de livros litúrgicos acarretava um problema em matrizes e capelas, na celebração de cerimônias que exigissem maior número de participantes. Via de regra, as igrejas paroquiais possuíam apenas um pároco titular e um coadjutor, enquanto as irmandades mantinham um capelão. Isso não quer dizer, necessariamente, que nesses templos não fossem celebradas as cerimônias nas quais deveriam tomar parte vários clérigos, como em Horas Canônicas e ofícios da Semana Santa.[639] A solução para esses casos, nas matrizes e capelas era, portanto, a contratação de clérigos ou mesmo de um Sacerdote para as celebrações religiosas, como se observa na relação dos "*Gastos que se fizeraõ com a Festa do S. / Miguel et Seg.tes*" pela Irmandade das Almas, instalada na Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Rio das Pedras (MG), em 1726:[640]

> *Ouro que se deu ao Muito Reverendo Padre Vigário João Soares Brandão, junto com dois Sacerdotes pela Missa cantada que se fez // 16*
> *Ouro que se deu a quatro Sacerdotes que assistiram à dita Missa cantada, dois que vieram a 5/8 e dois a 4/8 // 18*

A mesma Irmandade registrou as seguintes despesas em 1736:[641]

> *Que se deu* [a] *dois sacerdotes da assistência da Missa cantada em dia de São Miguel - 6*
> *Que se deu a música da Missa cantada - 22*

A pequena quantidade de livros litúrgicos em matrizes e capelas, templos nos quais circulou a maior parte da música religiosa produzida ou copiada no Brasil nos

---

[638] O SEMINARIO de Marianna em 1831. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 9, n. 1/2, p. 368-374. Esta informação encontra-se nas p. 373-374.

[639] Nas exéquias da Princesa Leopoldina na Matriz de Caeté (MG) em 25 de janeiro de 1827, por exemplo, "[...] *seguiu-se o Ofício de Matinas e Laudes, no qual presidiram os Reverendos Párocos de Santa Luzia, Sabará, Raposos, Itabira do Campo e Caeté, executando-se primorosamente a música de composição de José Joaquim Emerico.*" Cf.: NOTICIA das Exequias de Sua Majestade A Imperatriz do Brasil na Villa de Caethé. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 10, n. 3/4, jul./dez. 1905. p. 730-733. A notícia está na p. 732.

[640] AEAM, cód. A-6 - Irmandade das Almas 1725-1743 - Freguesia de N. S. da Conceição do Rio das Pedras - Acuruí. f. 64r.

[641] Idem. f. 78v.

séculos XVIII e XIX, tornou necessária a aquisição de alguns livros dessa natureza por músicos que neles atuassem. A investigação desse fato dependeria da preservação integral do acervo de tais músicos ou, pelo menos, da existência de listas de livros e manuscritos que os mesmos mantiveram em seu poder, o que é muito raro no Brasil.

Existem, entretanto, duas exceções: 1) a lista das músicas do compositor ouro-pretano Florêncio José Ferreira Coutinho (1750?-1819), incluída pelo músico João José de Araújo em um Libelo Cível de 1820, destinado a provar que este era o legítimo possuidor do acervo que lhe fora presenteado por Coutinho; 2) as listas das músicas que pertenceram ao compositor sanjoanense Lourenço José Fernandes Braziel (?-1831), disputadas pelos familiares após a sua morte.

Essas listas demonstram que Florêncio José Ferreira Coutinho possuía um "*Livro de cantochão de música* [de] *capa branca*"[642] e que Lourenço José Fernandes Braziel possuía cinco livros litúrgicos ou afins (quantidade superior mesmo à dos livros normalmente encontrados em matrizes e capelas), que receberam a seguinte avaliação (quadro 45):[643]

---

[642] "*Lista Geral das Muzicas do falecido Florencio Joze Ferr.ª Couti/nho ~~q~~. me mandou trazer Micaela dos Anjos p.ʳ Manoel An/tonio do Sacram.ᵗᵒ*". In: MIOP/CP, cód. 78, Auto 959, 2º Ofício - "*1820 / Orphaõs / f 25 nº 36 / f. 6 N. 15 / Joaõ Jozé de Ara-/ujo - A / Francisca Roma/na, e outros - R.R. / Libello cível / Escrivão Pinheiro / Anno do Nascimen/to de mil oito centos evinte an/nos digo do Nascimento de Nosso Se/nhor Jezus Christo de mil eoito centos evinte aos vinte e quatro dias domes deAbril do di/to anno nesta Villa Rica de Nossa Senhora / Antonio J.ᵉ Ribeiro*". f. 35r-36v [151ª referência].

[643] MRSJR, sem cód. - "*Auto dos Bens pertencentes a* [...] *do falecido Lour.ᶜᵒ Frz Braziel ~~q~~ existem em poder de José Leocádio*". In: "*1833 / 16.º ª 1.º = r 1 / ~~M. 3.º N.º 19~~ / maço 1º / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.ᵉ seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1º / N. 6 / 1903 L*". f. 9r [18ª-22ª referência].

Quadro 45. Livros litúrgicos e afins, mencionados na *Lista geral das músicas do falecido Florêncio José Ferreira Coutinho* (Vila Rica, 1820).

Livros	Valor (Réis)
Ripanço de Endoenças	$480
Novo Testamento de Cristo	1$000
Catecismo	$480
Missal Festivo pequeno	$200
Formulário de Orações	$200

2.8.5.2. Livros pertencentes a catedrais

2.8.5.2.1. Catedral de Mariana

Nas catedrais, assim como em mosteiros e conventos de ordens religiosas, a situação referente aos livros litúrgicos e ao número de clérigos disponíveis para os ofícios religiosos era bem diferente.[644] Os inventários das Catedrais de Mariana[645] e São Paulo[646] demonstram a existência, nessas igrejas, de grande quantidade de livros litúrgicos nos séculos XVIII e XIX. Além disso, seu exame permite conhecer o sucessivo acréscimo de títulos à livraria e o conseqüente desenvolvimento da prática das funções sacras, desde a criação das dioceses.

Mariana recebeu esse nome somente às vésperas da criação da Diocese, pois era denominada, até 1745, Ribeirão do Carmo, cuja Paróquia (Nossa Senhora da Assunção) fora instituída em 1704. A Matriz de Ribeirão do Carmo possuía uma quantidade de livros litúrgicos relativamente grande, se comparada à de outras matrizes no século XVIII. No segundo inventário de bens da Catedral de Mariana (1749), tomou-se o cuidado de relacionar os objetos e, entre eles, os livros que já existiam na Matriz de Ribeirão do Carmo antes de sua ereção a Catedral, como se observa no quadro 46.

[644] As ordens religiosas no Brasil não foram contempladas neste trabalho, devido à pequena quantidade de arquivos conhecidos com música religiosa manuscrita dos séculos XVIII e XIX e, sobretudo, pela inexistência de ordens primeiras e segundas, durante quase todo esse período em Minas Gerais, a região geográfica com o maior número de arquivos conhecidos e aqui estudados.
[645] AEAM, cód. P-16 - Catedral de Mariana: inventário 1749-1904.
[646] ACMSP, cód. 1-2-20 - Inventário da Catedral de São Paulo - 1747-1876.

Quadro 46. Livros da Matriz de Ribeirão do Carmo mencionados no Segundo Inventário da Catedral de Mariana (1749).

Inventário	Livros
2º [Bens da Matriz] Termo de entrega: 15/01/1749 [f. 6v]	▪ Três livros grandes de cantochão vermelhos ▪ Três Missais, um mais novo e outro inferior ▪ Dois Rituais e dois cadernos de Missa de defuntos ▪ Um livro pequenino de defuntos

A partir de 1749, a Catedral de Mariana começou a receber livros litúrgicos, inicialmente enviados de Portugal, como consta na relação de "*Livros novos para os Pontificais*",[647] e "*Livros novos*",[648] da "*Adição ao inventário à f. 2, dos ornamentos e mais bens que novamente vieram de Lisboa na frota de 1752 para esta Catedral*", relativa ao terceiro inventário (termo de entrega de 11 de janeiro de 1753). No quadro 47 podemos observar a relação dos livros litúrgicos da Catedral de Mariana até 1804. O documento relaciona os bens dessa igreja até 1882, mas, devido à quantidade de informações, este quadro interrompe-se no momento em que os acréscimos de novos títulos tornam-se menos freqüentes.[649]

Quadro 47. Livros mencionados nos inventários da Catedral de Mariana (1749-1804).

Inventário	Livros
1º Termo de entrega: 12/01/1749 "Livros" [f. 5r]	▪ *Três livros de cantochão para o coro* ▪ *Seis Missais encadernados em bezerro* ▪ *Um dito em carneira encadernada* ▪ *Um dito em marroquim* ▪ *Um Livro de Evangelhos e Epístolas encadernado em carneira* ▪ *Um Breviário grande do coro encadernado em cordavão preto* ▪ *Um Pontifical para as Missas com a mesma encadernação* ▪ *Outro dito para o mesmo* ▪ *Dois passionários com a mesma encadernação* ▪ *Um Ritual Romano* ▪ *Outro dito* ▪ *Um Martirológio Romano* ▪ *Quatro Livros de Pontifical em marroquim colado em ouro* ▪ *Um Diretório do Coro* ▪ *Doze livros proporcionais de cantochão*
3º (Adição) Termo de entrega: 11/01/1753 "Livros novos para os Pontificais" f. 10v-11r	▪ *Um Missal com capa de marroquim dourado* ▪ *Um Capituleiro, capa do mesmo, também dourado*
3º	▪ *Cinco Missais com capa de bezerro pardo*

[647] AEAM, cód. P-16 - Catedral de Mariana: inventário 1749-1904. f. 10v.
[648] Idem. f. 11r.
[649] A relação dos livros do primeiro inventário encontra-se transcrita também em: TRINDADE, Raimundo. **Archidiocese de Marianna**: subsidios para a sua historia. 2. ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial. v. 1, 1953, p. 117 e segs.

<table>
<tr><td>(Adição)
Termo de entrega: 11/01/1753)
“Livros novos”
f. 10v-11r</td><td>▪ Doze livros de defuntos
▪ Doze livrinhos de Novena de São José
▪ Um Diretório de Coro
▪ E todos os livros pequenos metidos em um saquinho de linhagem</td></tr>
<tr><td>Acerto de conta
Auto de conta: 01/12/1755
“Livros que faltam”
[f. 14v]</td><td>▪ De seis Missais encadernados em bezerro falta um
▪ De dois Rituais Romanos falta um
▪ De dois livros Processionais de cantochão faltam três
▪ De doze livros de defuntos faltam três
▪ De doze livrinhos da Novena de São José faltam cinco
▪ Falta mais um Livro pequenino de defuntos
▪ Faltam dois cadernos da Missa de Defuntos de que já se não usavam por muito velhos</td></tr>
<tr><td>4º
Termo de entrega: 10/03/1758
“Livros” [f. 18r]</td><td>▪ Quatro Livros pontificais, encadernados em couro vermelho
▪ Um dito de grande volume intitulado Preparatio ad Missam Pontificalem
▪ Um dito encadernado em couro vermelho, intitulado Manual Coral, de folha
▪ Dois livros em couro preto, um das Paixões, outro dos Prefácios e Lições da Semana Santa
▪ Dois Missais, digo, dois Breviários grandes encadernados de couro preto, que servem na estante do coro
▪ Cinco Livros grandes do Coro das Missas, Vésperas e Matinas Cantadas
▪ Um Diretório pequeno do Coro, usado
▪ Dois Rituais Romanos, um de meia folha encadernado em couro mesclado e outro de quarto encadernado em couro preto, de que usa o Reverendo Pároco
▪ Deis Cantorinos que servem nos Ofícios de Defuntos
▪ Nove Processionais
▪ Seis Livros pequenos das Novenas de São José
▪ Um martirológio que serve no coro, já usado
▪ Três Missais encadernados em couro vermelho
▪ Dois mais usados, que servem nas Missas Cantadas e outro que serve nas Missas de Pontifical
▪ Doze Missais que andam no uso comum
▪ Cinco que servem a seis anos e dois encadernados de novo, e os mais antigos usados bastantemente, e um destes muito antiquíssimo e grande</td></tr>
<tr><td>5º
Termo de entrega: 28/05/1759
“Livros” [f. 22r]</td><td>▪ Quatro Livros pontificais, encadernados em couro vermelho
▪ Um dito de grande volume intitulado Preparatio ad Missam Pontificalem
▪ Um dito encadernado em couro vermelho, intitulado Manual Coral, de folha
▪ Dois livros em couro preto, um das Paixões, outro dos Prefácios [e] Lições da Semana Santa
▪ Dois Breviários grandes encadernados de couro preto, que servem na estante do coro
▪ Cinco Livros grandes do Coro das Missas, Vésperas e Matinas Cantadas
▪ Um Diretório pequeno do Coro, usado
▪ Dois Rituais Romanos, um de meia folha encadernado em couro mesclado e outro de quarto encadernado em couro preto, de que usa o Reverendo Pároco
▪ Deis Cantorinos que servem nos Ofícios de Defuntos
▪ Nove Processionais
▪ Seis Livros pequenos das Novenas de São José
▪ Um Martirológio que serve no coro, já usado
▪ Três Missais encadernados em couro vermelho
▪ Dois mais usados, que servem nas Missas Cantadas e outro que serve nas Missas de Pontifical
▪ Doze Missais que andam no uso comum</td></tr>
</table>

	▪ *Cinco* [novos] *que servem a seis anos e dois encadernados de novo, e os mais antigos, usados bastantemente, e um destes muito antiquíssimo e grande*
6º Termo de entrega: 24/11/1759 [f. 26v-27r]	[Não foram relacionados livros]
7º Auto de inventário: 31/03/1767 Termo de entrega e fiança: 31/03/1767 [f. 32v-33r]	[Não foram relacionados livros]
8º "Bens que acresceram" Auto de inventário: 01/07/1790 Termo de entrega e fiança: 15/07/1790 f. 50r-50v	▪ *Sete Missais, a saber: seis novos e um com seu uso* ▪ *Quatro livros intitulados Arte de Cantochão, que deu Sua Excelentíssima reverendíssima* ▪ *Dez Livros grandes de Solfas pertencentes ao Coro, que deu Sua Excelentíssima Reverendíssima, encadernados em couro, com seu uso*
8º [Bens que faltam] Auto de inventário: 01/07/1790 Termo de entrega e fiança: 15/07/1790 [f. 52v]	▪ *Falta um Livro das Paixões - 4$900* ▪ *Um Livro das Procissões - $450* ▪ *Um Livro da Novena de São José - $300*
8º [Adição, correção e acréscimo] Auto de recenseamento e Termo de fiança: 31/03/1767 Auto de recebimento e entrega: 12/10/1793 [f. 55v-58v]	[Não foram relacionados livros]
9º Auto de recenseamento, revisão e exame: 20/06/1803 Termo de entrega: 20/02/1804 "Livros" [f. 73r-74v]	▪ *Quatro Livros Pontificais, três encadernados de couro vermelho e um de couro preto* ▪ *Um Manual Coral* ▪ *Dois Canon Missæ Pontificalis* ▪ *Um Epistolæ et Evangelia Totius Anni* ▪ *Dois Pontificale Romanum* ▪ *Um Missæ Pontificalis* ▪ *Três Pontificale Romanum* ▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Um Dominica in Palmis* ▪ *Cinco muito velhos: Psalterium Romanum, Graduale Romanum, Antiphonarium Romanum* ▪ *Um Lamentationes* ▪ *Dez dos Ofícios* [e] *Missas Próprios e dos Comuns* ▪ *Três Breviários grandes, um novo, um encadernado e outro muito velho* ▪ *Dois Theatro Ecclesiástico, Thesti, digo, Eccliástico* ▪ *Um dito, segundo volume* ▪ *Seis Processionais encadernados* ▪ *Catorze dos Ofícios de Defuntos* ▪ *Doze Missais novos, um destes com fecho de prata* ▪ *Dois Missais encadernados em cor vermelha* ▪ *Um dito, mais usado* ▪ *Seis ditos, usados* ▪ *Oito ditos, dilacerados* ▪ *Dois Rituais, um encadernado e o outro muito velho* ▪ *Um Antifonário do Coro* ▪ *Dois Martirológios* ▪ *Dois Missais que foram do Excelentíssimo Reverendíssimo Senhor Dom Francisco Domingos*

	▪ *Dois: um Missal e outro Epístolas e Evangelhos - com capa de veludo carmesim bordados de fio de ouro em sacos de cetim verde desbotado, que foram do mesmo Senhor*

Além da aquisição de novos livros, a Catedral gastou altas somas no reparo dos livros velhos, pelo menos a partir de 1813, como se observa nas seguintes notícias extraídas do Livro Fábrica da Catedral de Mariana:

1813-1816 - $900 réis "*A Francisco Antônio Soares Pereira, para encadernar o livro das Antífonas*"[650]
1819 - 17$100 réis "*A Cláudio Marcelino Pereira, de encadernar os Missais, e Livros da Sé*"[651]
1826 - 4$050 réis "*Ao Padre Vidal José, do conserto dos Livros Processionais e de Defuntos*" [652]
1826 - 4$260 réis "*Ao Padre Francisco de Sales, de encadernar nove livros dos Ofícios de Defuntos e Processionais*"[653]

A partir do inventário de 1803, dois títulos chamam a atenção, pela sua freqüência e pelo significado na prática musical religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX, como adiante veremos: o *Theatro ecclesiastico* [de Domingos do Rosário] e os quatro *Passio Domini*, ou seja, livros com a música das Paixões da Semana Santa. O *Theatro ecclesiastico* deixa de ser mencionado a partir de 1852, mas os *Passio Domini* estão presentes nas relações de livros de todos os inventários, até o último, de 1882 (quadro 48):

---

[650] AEAM, cód. P-11 (sala 20) - Fábrica da Catedral de Mariana 1749-1869. f. 133v.
[651] Idem. f. 138v.
[652] Idem. f. 144v.
[653] Idem. f. 144v.

Quadro 48. Referências a exemplares do *Theatro ecclesiastico* [de Domingos do Rosário] e dos *Passio Domini* nos inventários da Catedral de Mariana (1803-1882).

inventário	Livros
9º Auto de recenseamento, revisão e exame: 20/06/1803 Termo de entrega: 20/02/1804 "Livros", f. 73r-74v	▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Dois Theatro Ecclesiastico, Thesti, digo, Eccliástico* ▪ *Um dito, segundo volume*
10º Auto de recenseamento, revisão e exame: 28/08/1810 Termos de fiança: 09/10/1810, 02/11/1811 e 31/01/1821 "Livros", f. 89v	▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Dois Theatro Ecclesiastico* ▪ *Um dito, segundo volume*
11º Auto de recenseamento, revista e exame: 19/07/1825 Termos de fiança: 31/01/1834 e 03/02/1834 "Livros", f. 95r-95v	▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Primeiro e segundo tomo de Theatro Ecclesiastico* ▪ *Um dito, segundo volume*
12º Auto de recenseamento, revista e inventário: 03/02/1834 Termo de fiança: 16/12/1835 "Livros", f. 111v-112r	▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Um jogo de Theatro Ecclesiastico* ▪ *Um segundo tomo dito*
13º Auto de recenseamento, revista e inventário: 16/12/1835 Termos de fiança: 02/07/1839 e 03/11/1840 "Livros", f. 128r	▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Um jogo de Theatro Ecclesiastico* ▪ *Um segundo tomo dito*
14º Auto de recenseamento, revista e inventário: 03/11/1840 Termo de encerramento: 03/11/1840 Termo de fiança: 01/12/1843 "Livros", f. 139r-139v	▪ *Quatro Passio Domini* ▪ *Um jogo de Theatro Ecclesiastico* ▪ ~~*Um primeiro tomo dito com o Reverendo Subchantre*~~ [riscado]
15º Termos de fiança: 04/12/1852 e 10/01/1853 "Livros", f. 155v	▪ *Quatro Passio Domini*
16º Auto de inventário: 03/11/1870 Termo de fiança: 05/05/1871 "Livros", f. 165v	▪ *Quatro Livros de Passio Domini*
17º Auto de inventário: 20/07/1882 Termo de encerramento: 06/11/1882 "Livros", f. 175r-175v	▪ *Quatro Livros Passio: cantochão figurado ou música*

O *Theatro ecclesiastico*, de Domingos do Rosário, foi impresso em sucessivas edições, de 1743 a 1817 e representou uma das principais iniciativas para a substituição

dos ritos locais pelo rito tridentino em Portugal.[654] A praticidade e concisão do *Theatro ecclesiastico*, aliadas à precisa observação das rubricas tridentinas, fez com que este livro alcançasse grande difusão em todo o Brasil, sendo ainda encontrado em inúmeras bibliotecas, eclesiásticas ou não, sobretudo em Minas Gerais. O Museu da Música de Mariana, por exemplo, conserva onze volumes desta publicação, o mais antigo deles impresso em 1758 (quadro 49):

Quadro 49. Exemplares e edições do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário no Museu da Música de Mariana (MG).

Edição	Volume	Número de exemplares	Números de catálogo
[s.d.]	II	1	005
1758	I	1	007
1782	I	2	006 / 123
1786	I	1	122
1786	II	1	004
1817	I	3	009 / 102 / 104
1817	II	2	008 / 101

Os *Passio Domini* mencionados nos inventários da Catedral de Mariana de 1803 a 1882, entretanto, não parecem ser livros impressos, uma vez que o *Cantus Ecclesiasticus Passionis Domini Nostri Jesu Christi* de Giovanni Guidetti foi editado, desde 1586, não em quatro volumes, mas em três (pois eram três os cantores da Paixão monódica): um para o Cronista (ou narrador), outro para o Cristo e o último para o Sinagoga (que desempenha o papel dos demais personagens da Paixão). Tampouco contém exclusivamente cantochão, como atesta o Inventário de 1882: "*Quatro Livros Passio: cantochão figurado ou música*".

É muito provável que os *Passio Domini* mencionados nos inventários sejam os quatro volumes manuscritos das Paixões (segundo São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João) do compositor seiscentista português Francisco Luís (?-1693), conservados no Museu da Música de Mariana.[655] Esta possibilidade contradiz a hipótese de que tal

[654] O título completo da primeira edição é: *Theatro ecclesiastico em que se acham muitos documentos de Canto chão para qualquer pessoa dedicada ao culto Divino nos Officios do coro, e Altar. Offerecido á Virgem Santissima Senhora Nossa com o Soberano Titulo da Immaculada Conceyçam, venerada em huma das capellas*. Lisboa: Na Officina Joaquiniana da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo, 1743. xxxii p. não num., 383 p. Cf.: VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 2, p. 298.

[655] MMM - cofre, n. 8582-8585, E 75/P2 [C-Un] - "*PASSIO / DOMINI NOSTRI; / JESU / CHRISTI, / IN NUMERIS DIGESTA, / ALTERNISQUE VOCIBUS QUATUOR / Decantanda, / SEU POTIUS DEFLENDA: / OPUS / FRANCISCI LUDOVICI / Musices Præpositi in Cathedrali Sede / Ulyssiponensi.*" Sem indicação de copista, [Portugal, meados do século XVIII]: partes de A^{1}A^{2}TB, cantochão.

Passionário seria originário do Vaticano e que teria chegado em Mariana por ocasião da instalação da Diocese, em 1748.[656]

No Museu da Música de Mariana[657] e no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo[658] existem cópias manuscritas do século XIX de duas Paixões desse autor - segundo São Mateus (para o Domingo de Ramos) e segundo São João (para a Sexta-feira Santa) -, o que corrobora a identidade da referência, nos inventários da Catedral de Mariana, com os quatro volumes preservados no Museu da Música.

Alguns dos livros atualmente preservados no Museu da Música podem ter pertencido à Catedral de Mariana nos séculos XVIII e XIX, como os *Processionale* tridentinos (com o cantochão romano) impressos em Lisboa em 1734,[659] em 1761[660] e em 1777,[661] contendo música, entre outras, procissões litúrgicas da Semana Santa. Esses processionais possuem várias inscrições manuscritas, relacionadas no quadro 50 (em transcrição paleográfica).

Quadro 50. Exemplares e edições do *Processionale juxta formam Ritualis Romani, Pauli V. Pontificis Maximi jussu editi*, no Museu da Música de Mariana (MG).

Edição	Número de catálogo [MMM]	Notas manuscritas [século XIX]
1734	110	"*Da Sé de Marianna*" [2ª f. não num.]
1734	013	"*Da Cathedral de Mn.ª*" [frontispício]
1734	014	"*Para o uzo do P.e Mestre So-/chantre*" e "*Da Cathedral de Mna*" [ambos no frontispício]
1734	015	"*Pertence a Sé de Mn.ª*" [frontispício]
1761	012	"*Pertence a Sé de Mn.ª*" [frontispício] e "*Cathedral de Marianna*" [final do livro, f 1v]
1777	011	"*Pertence a Sé de Mna*" [frontispício, 2 vezes]

Outros livros do Museu da Música podem ter pertencido à Catedral de Mariana. Durante a realização dessa pesquisa, não foi possível examinar os livros de tamanho grande. Entre os livros de menores dimensões, contudo, encontram-se um livro sem frontispício de 1753, o *Ritual das exéquias* (1825) de José Luiz Gomes de Moura, um

[656] Tal hipótese, sem base documental, foi explicitada na ficha anexa ao documento: " [...] *Estes livros foram encontrados por D. Oscar de Oliveira, na Sé de Mariana. / Vieram do Vaticano através da Sé Catedral de Lisboa por ocasião da instalação da diocese (1748).*"

[657] [106/097] MMM MA SS-04)A/B) (São Mateus e São João).

[658] [097] ACMSP P 071 (São João) e [106] ACMSP P 073 (São Mateus).

[659] PROCESSIONALE juxta formam Ritualis Romani, Pauli V. Pontificis Maximi jussu editi. Ulysipone Orientali: s.ed., 1734. 2 f. não num., 75 p.

[660] PROCESSIONALE juxta formam Ritualis Romani, Pauli V. Pontificis Maximi jussu editi. Ulyssipone: Antonii Vincenti da Silva, 1761. 234 p., 2 f.

[661] PROCESSIONALE juxta formam Ritualis Romani, Pauli V. Pontificis Maximi jussu editi. Olyssipone: Typographia Regia, 1777. 159 p.

Missal de 1818 e outro de 1842, um Antifonário manuscrito de 1881 e um livro manuscrito com o cantochão para a Festa da Imaculada Conceição, abaixo relacionados:

[Livro sem frontispício. Na primeira folha lê-se:] LICENÇA DO SANTO OFFICIO / Pode-se reimprimir o livro, de que se trata, e depois voltará conferido para se dar licença que corra, sem a qual não correrá. Lisboa, 10 de Junho de 1753. / Silva. Abreu. Trigoso. Sylverio Lobo. 147 p. [MMM, n. 020]. Contém *Officium Defunctorum in commendatione animæ* (p. 1) e *Missa Defunctorum. In die obitus pro Episcopo, & Sacerdote dicitur prima Missa.* Na p. 140, a inscrição manuscrita: "*Pertence a Cathedral / de Marianna*".

MISSALE / ROMANUM, / EX DECRETO SACROSSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM; / S. PII V. PONT. MAX. JUSSU EDITUM, / CLEMENTIS VIII. ET URBANIS VIII. / AUCTORITATE RECOGNITUM; / Cum omnibus aliorum Sanctorum Missis novissime per summos Ponti-/fices enarratis, ac universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitaniæ Re-/gnum huc usque pro utroque Clero concessis locupletatum. / [grav.] / OLISIPONE / EX TIPOGRAPHIA REGIA. / ANNO M.DCCC.XVIII. [1818] / Regali Permissu, ac Privilegio. / Vende-se na mesma Officina, e na sua loja na Real Praça do Commercio. LXIII, 678, CCXXXIX, 67 p. [MMM, n. 067]

MISSALE / ROMANUM / EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI / RESTITUTUM, / S. PII QUINTI / JUSSU EDITUM, / CLEMENTIS VIII. ET URBANI VIII PAPÆ / AUCTORITATE RECOGNITUM, / ET NOVIS MISSIS EX INDULTO APOSTOLICO HUCUSQUE CONCESSIS AUCTUM. / [grav.] / MECHLINIÆ, / P. J. HANICÆ., SUMMI PONTIFICIS, S. CONGREGATIONIS DE PROPAGANDA FIDE, / ET ARCHIEPISC. MECHLINIEN. TYPOGRAPHUS. / M. DCCC. XLII. [1842]. 32 f. não num., 532, clix, 24 p.

GOMES DE MOURA, José Luiz. **RITUAL DAS EXEQUIAS. / EXTRAHIDO / DO RITUAL ROMANO, / ILLUSTRADO COM DUAS PASTORAES DE DOUS BISPOS DE / COIMBRA, ALGUNS DECRETOS, E A MAIS COHERENTE / DOUTRINA DOS AUCTORES: / Ao qual se ajunta a Missa de Requiem com os seus Ritos, e Ceremonias / particulares; huma de Festa; as Absolvições ao Tumulo na fórma do Mis-/sal, e Pontifical Romano; as Ceremonias principaes do Acolyto da Missa; / e hum Methodo para aprender Canto chão. / PELO PADRE / JOSE' LUIZ GOMES DE MOURA, / Presbytero Secular do Bispado de Coimbra. / TERCEIRA EDIÇÃO NOVAMENTE CORRECTA, E ACCRESCEN/TADA COM HUMA MISSA SOLEMNE**. / [grav.] / LISBOA: / NA IMPRESSÃO IMPERIAL E REAL. ANNO 1825. Com Licença. / Vende-se [1ª ed. é de 1796]. Rico em informações sobre o Ofício de Defuntos, abordando também os tons salmódicos e contendo um "*Methodo para aprender o canto chão com facilidade*" (p. 227-224), uma "*Instrucção para os Presbíteros, diáconos, subdiáconos, e para todos os que tem obrigação de servir no Coro, conforme o uso Romano*" (p. 245-280) e um "*Modo como se deve cantar a Paixão.*" (p. 275-280), acompanhado da Paixão segundo São Mateus completa.

ANTIPHONARIUM / AD / USUM ECCLE/SIÆ CATHEDRALIS / MARIANNENSIS. 111 p. + 1 f., contendo a informação "*Approvamos para uso da Sancta Egreja Ca/thedral de Marianna / Marianna 5 de Fevereiro de 1881 / † Antonio Bispo de marianna*" [MMM, n. 036]

[Livro sem frontispício. Pagina de rosto é:] "*VIII Decembris. - / In festo Immaculatæ Conceptionis / Beatæ Mariæ Virginis. -* " [2ª metade do século XIX], 49 f. [MMM, n. 039]

2.8.5.2.2. Catedral de São Paulo

Na Catedral de São Paulo, a quantidade de livros inventariados é bem menor que o número verificado na Catedral de Mariana. Os inventários paulistas também foram menos freqüentes, indicando menor quantidade de bens recebidos nos séculos XVIII e XIX. Tal quantidade permitiu estender a transcrição (quadro 51) até o inventário de 1876.[662]

Quadro 51. Livros mencionados nos inventários da Catedral de São Paulo (1747-1876).

Inventário	Livros
1º Termo de fiança: 02/03/1747 "Livros" [f. 5r-5v]	▪ *Três Livros Corais* ▪ *Dois Missais com marroquim* [trecho ilegível] ▪ *Quatro Missais ordinários* ▪ *Martirológio* ▪ *Dois Rituais Romanos* ▪ *Um Livro de Evangelhos e Epístolas* ▪ *Um Breviário para a Sé Capitular* ▪ *Outro para as Lições* ▪ *Um Passionário* ▪ *Um livro de Lamentações* ▪ *Dois de Procissões* ▪ *Um Canon Missæ com veludo* ▪ *Um Pontifical Romano já usado*
2º Termo de fiança: 02/11/1762 "Livros" [f. 29v-30r]	▪ *Seis Missais usados* ▪ *Dois ditos velhos* ▪ *Um novo impresso em Portugal com todos os santos novos* ▪ *Um Livro de Epístolas e Evangelhos muito usado* ▪ *Quatro livros de Ofícios de Defuntos e Estações, dos quais um velho* ▪ *Onze Livros das Procissões em bom uso* ▪ *Sete ditos mais pequenos, porém mais acrescentados* ▪ *Um livro das Lamentações* ▪ *Um Livro das Paixões* ▪ *Um Missal e mais dois Pontificais* ▪ *Um Pontifical Romano* ▪ *Um Canon Missæ* ▪ *Dois Pontificais encadernado*[s] *com capa de veludo* ▪ *Um Ritual Romano grande* ▪ *Outro dito pequeno, de uso do Reverendo Pároco* ▪ *Três cadernos das Missas de Defuntos. Não haja* ▪ *Dois Lecionários, um deles novo e outro velho* ▪ *Um Lecionário de Nonas Lições* ▪ *Um Breviário do Coro* ▪ *Um Calendário* ▪ *Um Breviário grande, do capitulante*

[662] Régis Duprat cita apenas os inventários de 1747, 1806 e 1827, transcrevendo alguns intens de cada um deles e mesclando informações do primeiro inventário (1747) com o segundo (1762): "*Dentre as medidas tomadas pelo primeiro bispo de São Paulo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, ressalta a providência para se realizarem inventários periódicos na Sé. O primeiro efetuou-se em 1747 e conforme esse balanço dos pertences da nova Sé, constavam dos livros ali existentes: 'Três livros Choraes Hum Derectorio de Coro Dois Livros de cantochão q contém o officio divino, Missas de todo o anno, e dos Santos francisca-nos'. O inventário de 11 de junho de 1806 cita: 'Nove (livros) de Canto-Cham muito velhos e esbanda-lhados Hum Directorio do Coro'. O de 1827: 'Hum directorio do coro novo em 4º Hum dito muito velho em 4º Dés livros do Coro velhos em folio Hum dito novo do Officio do Santissimo Coração de Jesus em folio Hum lecionario para o Coro em folio'.*" Cf. DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995. P. 43.

	▪ *Dois Livros de Cantochão, que contém o ofício Divino e Missas de todo o ano e dos santos franciscanos*
3º Termo de fiança: 26/05/1790 "Livros" [f. 33v]	▪ *Um Missal novo, um de Evangelhos e outro do Canon da Missa, todos com capa de carneira vermelha e bordada por fora, de retrós amarelo*
4º Termo de fiança: 11/06/1806 "Livros" [f. 42r]	▪ *Nove de Cantochão, muito velhos e esbandalhados* ▪ *Dois breviários grandes das capitulações, já bem destruídos* ▪ *Dois Lecionários* ▪ *Um dito das Nonas Lições* ▪ *Um de Lamentações* ▪ *Um dito das Paixões* ▪ *Doze livros Processionários* ▪ *Três das Estações das Almas* ▪ *Um Pontifical Romano* ▪ *Um Diretório do Coro* ▪ *Livro do Martirológio* ▪ *Um Ritual* ▪ *Um Livro velho dos Evangelhos* ▪ *Quatro Missais em bom uso* ▪ *Três ditos velhos* ▪ *Um Livro de Evangelhos para os Pontificais* ▪ *Um dito do Cânon* ▪ *Um Missal, que serve nos Pontificais* ▪ *Um dito antigo do Cânon*
5º 1827 "Livros" [f. 53r]	▪ *Nove Missais, destes dois são muito novos* ▪ *Um Pontifical Romano em fólio* ▪ *Um Ritual em quarto, grande* ▪ *Um Diretório do coro novo, em quarto* ▪ *Um dito muito velho, em quarto* ▪ *Um Livro de Nonas Lições, em fólio* ▪ *Nove Processionais, em quarto* ▪ *Dois ditos mais, em quarto pequeno* ▪ *Dez Livros do Coro velhos, em fólio* ▪ *Um dito novo do ofício do Sacratíssimo Coração de Jesus, em fólio grande* ▪ *Um breviário grande para o Hebdomadário, em fólio* ▪ *Um Lecionário para o Coro, em fólio* ▪ *Dois Martirológios, em quarto* ▪ *Três Livros de Ofício de Defuntos, em quarto* ▪ *Um livro das Paixões, em fólio* ▪ *Um dito das Lamentações, em fólio* ▪ *Um dito de Evangelhos e Epístolas novo, em fólio* ▪ *Um dito de ditos e ditas velho, em fólio* ▪ *Um dito do Cânon novo, em fólio* ▪ *Um dito do dito velho, em fólio* ▪ *Dois Processionais com capa de veado*
6º Termo de fiança: 15/01/1831 Termo de posse e recebimento: 21/02/1831 "Livros" [f. 64r]	▪ *7 Missais. Existiam 7 com o Revmo. Sr. Bispo. Existem só 3 Missais velhos* ▪ *1 Pontifical em folha - existe* ▪ *1 Ritual em quarto - dito* ▪ *1 Diretório - dito* ▪ *Não existe 1 Dito bem velho - não existe* ▪ *Idem 1 Livro de Nonas Lições - não está na sacristia* ▪ *9 ditos Processionais - existem 7 só* ▪ *10 ditos muito velhos do coro - existem* ▪ *1 dito novo do Ofício do coração de Jesus - dito* ▪ *1 Breviário grande - dito* ▪ *1 Lecionário - dito* ▪ *2 Martirológios - existe um só* ▪ *3 Livros de Ofício de Defuntos - existem* ▪ *1 dito das Paixões - dito*

	▪ *1 dito das Lamentações - dito* ▪ *1 dito dos Evangelhos e Epístolas, 1 velho* ▪ *1 dito do Cânon da Missa, velho* ▪ *Não existem 4 Processionais - não existem*
7º (acréscimo) Termo de entrega: 30/08/1850 "Livros" [f. 70r]	▪ *2 Missais novos*
8º (acréscimo) Termo de entrega: 11/11/1852	[Não foram relacionados livros]
9º Termo de inventário: 15/07/1871 Termo de Entrega: 20/10/1876 [f. 79v]	▪ *6 Missais novos miquelinenses* [ou seja, de Malines - França] ▪ *1 Dito antigo* ▪ *1 Dito Romano, com capa de marroquim e doirado, que serve nos Pontificais* ▪ *2 Martirológios, sendo 1 novo e 1 encadernado de novo em marroquim encarnado dourado* ▪ *Existem mais alguns livros encapados de novo em marroquim e dourado, que servem nos Pontificais*

Se, nos séculos XVIII e XIX, a livraria da Catedral de São Paulo foi menor que a da Catedral de Mariana, provavelmente devido a questões econômicas, os reparos de livros em São Paulo foram mais freqüentes, devido à maior dificuldade na aquisição de novos exemplares, embora o Livro Fábrica da Catedral paulista seja bem mais detalhado que o marianense, registrando também a compra de alguns volumes. O Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo conserva quatro Livros Fábrica da Catedral, tendo se perdido o livro referente ao período 1817-1848, enquanto o livro referente ao período 1849-1854 não possui informações relativas a livros litúrgicos ou mesmo à prática musical.[663] Portanto, nos períodos de 1748-1817 e 1855-1877 foram registradas as seguintes compras e reparos de livros na Catedral:

1754 - "*Do feitio de duas capas de missal de damasco - 640*"[664]
1758 - "*Por dinheiro que dei ao dito* [Sacristão mor] *para o conserto dos Missais - 4080*"[665]
1760 - "*Dinheiro que dei por preparar os livros do coro e ferragem para o da estante - 11$520*"[666]
1766 - "*Despendi com a encadernação e capa do Kirial Romano - 1$280*"[667]
1766 - "*Despendi com a do Pontifical Romano em capa de marroquim*"[668]
1767 - "*Despendi em um Breviário para a estante do coro - 13$080*"[669]
1777 - "*Pela encadernação de três Missais, com livro das Epístolas*"[670]
1777 - "*Pela encadernação de dois livros da estante*"[671]

---

663 Fábrica da Sé Catedral [1849-1854]. ACMSP, cód. 3-2-19.
664 ACMSP, cód. 2-3-42 - São Paulo: Parochia da Sé; Livro de Receita e Despesa da Fábrica da Sé de 1º de janeiro de 1748 a 1º de janeiro de 1817. f. 34r.
665 Idem. f. 50r.
666 Idem. f. 59r.
667 Idem. f. 75r.
668 Idem. f. 75r.
669 Idem. f. 58r.
670 Idem. f. 107r.

1789 - "*Despendi em quatro Missais que mandei buscar ao Rio de Janeiro - 25$600*"[672]
1790 - "*Despendi em um Breviário in fólio para se capitular no coro e comprado no Reino - 32$000*"[673]
1794 - "*Despendi na encadernação do diretório, Martirológio do Coro, Livro dos Evangelhos e Epístolas - 4$280*"[674]
1794 - "*Despendi na encadernação do Livro do Saltério*"[675]
1794 - "*Despendi em 1 mão de papel de Holanda - $400*"[676]
1808 - "*Por concerto de um livro de cantochão - 1$600*"[677]
1812 - "*Por conserto de 2 livros do coro dirigido pelo Reverendo Padre Subchantre - 4$000*"[678]
1812 - "*Por conserto do Breviário da estante do coro - 1$230*"[679]
1860 - "*Dita* [importância] *por um livro de Martirológio* - [documento n.] *27 - 2$000*"[680]
1860 - "*Dita dita pela encadernação de um livro dito* - [documento n.] *28 - 3$000*"[681]

A Seção de Música do ACMSP conserva pouco mais de cento e dez volumes de livros litúrgicos dos séculos XIX e XX, muitos deles provenientes de matrizes da Arquidiocese de São Paulo ou de coleções pessoais, incorporados ao acervo nas últimas décadas. Além destes, existe, no citado Arquivo, um segundo volume do *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário editado em 1786 e os dois volumes da mesma publicação editados em 1817, que pertenceram ao Cônego Antônio Augusto Lessa (1853 - após 1910), Subchantre da Catedral em 1878.[682]

Há, entretanto, um conjunto de livros dos séculos XVII e XVIII no ACMSP, muito destruídos e incompletos, já sem capa ou lombada, cujas folhas foram embaralhadas durante os séculos XIX e XX. Esses livros, provavelmente parte daqueles relacionados nos inventários da Catedral, foram remontados pela Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do ACMSP em 1997, revelando sete volumes (alguns deles já sem frontispício),[683] além de folhas soltas pertencentes a livros já destruídos:[684]

---

[671] Idem. f. 107r.
[672] Idem. f. 126v.
[673] Idem. f. 128v.
[674] Idem. f. 136v.
[675] Idem. f. 136v.
[676] Idem. f. 136v.
[677] Idem. f. 163r.
[678] Idem. f. 172v.
[679] Idem. f. 172v.
[680] ACMSP, cód. 3-2-21 - Fábrica da Sé: Livro de Receita e despesa da Fábrica 1855-1863.. f. 23r
[681] Idem. f. 23r.
[682] ACMSP cód. 3-2-43 [antigo 12-2-47] - Diocese de São Paulo: Apontamentos; paroquias, capelas e clero, 1830-1904.
[683] Régis Duprat, entretanto, comunica a existência de apenas dois desses livros, que consultou nas décadas de 60 e 70: "*Dos livros de cantochão que localizamos em pesquisa nos arquivos da Cúria Metropolitana de São Paulo, apenas dois permitem, por seu estado menos deplorável de conservação, citação integral: o primeiro data de Veneza, 1732, e o segundo, de Lisboa, 1791.*" Cf. DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. p. 43.
[684] Esta descrição foi realizada em 1998, com o auxílio dos estágiários Fernando Pereira Binder e Fábio Taveira, então integrantes da Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

[No frontispício:] **BREVIARIUM / ROMANUM**; [na contracapa:] **BREVIARIUM / ROMANUM, / Ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini re-/stitutum PII V. PONT. / MAX. iussu editum, & / CLEMENTIS VIII. / primùm, nunc denuò / URBANI P. P. VIII. / auctoritate recognitum**. / ATVERPI / EX TYPOGRAPHIA PLANTINIANA APUD VIDUAM BALTHASARIUS MORETI M.DC.XCII [1692]. Exemplar completo; 30 f. não num., 1104, CCV p., 3 f. não num.

ANTIPHONARIUM / DE SANCTIS / TRIUM ORDINUM / SANCTI PATRIS FRANCISCI / Ad normam Breviarii Romani / EX DECRETO SACROSANCTI / Concilii Tridentini restituti, / S. PII V. PONTIFICIS MAXIMI / JUSSU EDITI, / CLEMENTIS VIII AC URBANI VIII / AUCTORITATE RECOGNITI; / Præter alias impressas, eas etiam Sanctorum Antiphonas comprehendens, quæ per Sacram Rituum Congregationen approbatae , novissime prodiere. / EDITIO OMNIUM OPTIMA / Ad præscriptum novi Kalendari nuper ab INNOCENTIO XII. approbati rite / & recte disposita / [grav.] / VENETIIS, MDCCXXX [1730] / Apud Nicolaum Pezzana. Exemplar completo; 48,5 x 43,5 cm; 364, CXXIX p., 1 f. não num. com um *Credo* manuscrito.

GRADUALE / ROMANUM / AD NORMAM MISSALIS / EXHIBENS / PROPRIUM / MISSARUM / DE TEMPORE / EDITIO OMNIUM PULCHERRIMA / Ab innumeris fere , qui novissimè in Lusitana editione in verborum / præcipue prolationem, ac etiam in musicent [i]**rrepserant , erro-/ribus expurgata, & non modico labore, ac diligentia / pristimo candori restituta**. / [grav.] / OLISIPONE / EX TYPOGRAPHIA REGIA. / ANNO M.DCC.XCI [1791]. [v. 1]. Exemplar completo; 54,0 x 39,0 cm; 476 p.

GRADUALE / ROMANUM / AD NORMAM MISSALIS / EXHIBENS / COMUNE / MISSARUM / EDITIO OMNIUM PULCHERRIMA / Ab innumeris fere, qui novissimè in Lusitana editione in verborum / præcipuè prolationem, ac etiam in musicent irrepserant , erro-/ribus expurgata , & non modico labore, ac diligentia / pristimo candori restituta. / [grav.] / OLISIPONE / EX TYPOGRAPHIA REGIA. / ANNO M.DCC.XCII [1792]. [v. 2] Exemplar completo; 56,5 x 40,5 cm; 306 p.

[Livro sem frontispício, com o seguinte cabeçalho:] **PROPRIUM / DE TEMPORE / SABATO / Ante Dominicam primam Adventus. AD VESPERAS**. 2 v. incompletos.

[Livro sem frontispício, com o seguinte cabeçalho:] **PSALMUS VENITE / PER ANNUM. / Psalmus susbscriptus semper dicitur ad Matinum cum Invitatorio / nisi aliter assignetur. Ipsa autem Invitatoria in hoc inv**[e]**nies / Antiphonario, suis locis disposota**. Exemplar incompleto; 43,0 x 30,0; 476 p.

[Livro sem frontispício, com o seguinte cabeçalho:] **PSALTERIUM / CHORALE / Secundum consuetudinem Sanctæ / Romanæ Ecclesiæ. / DOMINICA AD MATUTINUM / Invitatorium sequens dicitur ab octava Epiphaniæ / Dominicam Septuagesimæ & ab Octava Pe**[nte]**/costes usque ad Adventum. / INVITATORIUM** Exemplar incompleto (início na p. 5); 48,5 x 33,0 cm; 449 p.

2.8.6. Livros litúrgicos e similares produzidos no Brasil (séculos XVIII e XIX)

Apesar da quantidade de livros litúrgicos existentes nas catedrais brasileiras, sua quase totalidade foi recebida da Europa. Livros dessa natureza impressos no Brasil, ou produzidos por autores brasileiros são muito raros. O livro religioso mais antigo escrito

por autor brasileiro nem é um livro litúrgico, mas uma publicação destinada à devoção particular, a *Botica preciosa* (Lisboa, 1754), de Ângelo de Siqueira. A primeira publicação propriamente litúrgica por um autor brasileiro é o *Rituale sacri* de João da Veiga (Lisboa, 1780), com texto e melodias tridentinas. A relação abaixo contém os títulos encontrados até 1909:

SIQUEIRA, Ângelo de. **BOTICA / PRECIOSA, / E THESOURO PRECIOSO / DA LAPA, / Em que como em Botica, e Thesouro se achaõ / todos os remedios para o corpo, para a alma, / e para a vida, / E huma receita das vocaçoens dos Santos para remedio de / todas as enfermidades, e varios remedios, e milagres / de N. Senhora da Lapa, e muitas Novenas, de-/voçoens, e avisos importantes para os pays / de familia ensinarem a Doutrina / Christã a seus filhos, e criados. / COMPOSTA. E DESCUBERTO / pelo Missionario Apostolico / ANGELO DE SEQUEIRA, / Protonario Apostolico de S. Santidade, do ha-/bito de Saõ Pedro, natural da Cidade / de S. Paulo / DEDICADA, E OFFERECIDO AO SERENISSIMO REY / D. JOSEPH I. / DESTE NOME**. LISBOA. / Na Offic. de MIGUEL RODRIGUES, / Impressor do Eminentissimo S. Card. Patriarca / M.CCD.LIV. [1754] / Com todas as licenças necessarias, e privilegio Real. 17 f. inum., 606 p., 1 f. não num. [ACMSP]

VEIGA, João da. **RITUALE / SACRI, REGALIS, AC MILITARIS ORDINIS / B. V. MARIÆ DE MERCEDE / REDEMPTIONIS CAPTIVORUM, / AD USUM / FRATRUM EJUSDEM ORDINIS / in Congregatione Magni Paraensi commorantium, / JUSSU / R. P. PRÆDICATORIS FR. JOANNIS DA VEIGA / in Civitate Paraensi ejusdem Ordinis Commendatoris ela-/boratum, & in lucem editum**. / [grav.] / OLISIPONE / Typis Patriarchalibus FRANCISCI ALOYSII AMENO./ M.DCC.LXXX [1780]. A' Descencione B. Virginis Mariæ de Mercede, ejusque Ordinis Re-/velatione, & Fundatione 562. / Regiæ Curia Censoriæ Permissu. [495 p.][685]

RITUAL / DO / ARCEBISPADO DA BAHIA / Ao Excellentissimo e Reverendissimo Senhor D. Manoel Joaquim da Silveira, Arcebispo Metropolitano E Primaz do Brazil e a todo o Episcopado Brasileiro O. D. C. O Padre Lourenço Borges de Lemos. [Salvador, s. ed., 1863]. 4 f. não num., 434 p. [BBM-ML]

Canticos Sagrados / à duas ou tres Vozes / com Acompanhamento / De / Piano ou Orgão / Collegidos pelos padres / Da / Congregação da Missão. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. 223 p. [MMM]. Contém 41 peças, a maioria em português, com solos vocais de caráter operístico e introduções ao órgão. Dois autores (somente do texto) são mencionados em 4 peças: "*Sr. M.A.C., Religiosa Triniaria*" e "*Abade Souchier*".

Manual das Missões e devocionario popular acompanhados de Canticos e Hymnos religiosos com a respectiva musica. Colligidos por um Sacerdote da Congregação da Missão de São Vicente de Paulo para utilidade daquelles especialmente aos quaes as suas Missões se dirigem e para utilidade da esperançosa mocidade das casas d'educação catholicas de Portugal e Brazil. 4 ed., Milano: s.ed., 1909. XCIV, 758 p. [MMM, n. 023]

---

[685] Coleção particular de Vicente Salles, Brasília. A tradução do título é: "*Ritual da Sagrada e Real Ordem Militar de N. S. das Mercês, da Redenção dos Cativos, para uso dos Frades da mesma ordem residentes na Congregação do Pará, por mandado do Reverendo Padre Pregador Frei João da Veiga, Comendador da mesma ordem, na cidade do Pará*". Cf.: SALLES Vicente. O cantochão dos mercedários no Grão-Pará. O cantochão dos mercedários no Grão-Pará. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 73-96.

Até o final do século XIX, a única diocese brasileira que iniciou a publicação de livros litúrgicos (com os cânticos tridentinos) ou destinados a devoções religiosas não litúrgicas foi a de Mariana. O Museu da Música conserva três exemplares de impressos na cidade, mas é possível que a Diocese tenha publicado outros mais, que até o momento não foram descritos:

EXCERPTA / EX RITUALI / ROMANO / DE BAPTISMO PARVULORUM, / DE CUMMUNIONE INFIRMORUM, / DE SACRAMENTO EXTREMÆ-UNCTIONIS / EXCELLENTISSIMI AC REVERENDISSIMI DOMINI / EPISCOPI MARIANENSIS. / [grav.] / MARIANNÆ / Typis Viduæ Julii J. M. Justini. / M.DCCC. LX. VIII. [1868]. 128 p. [MMM, n. 017]

COLECÇÃO / DAS / NOVENAS / MAIS USADAS NA DIOCESE DE MARIANNA / Com APPROVAÇÃO / Do EXM. E REVD. SR. Bispo D. Silvério Gomes Pimenta. / 2ª Edição melhorada. / MARIANNA / Typ. de J. A. R. de Moraes / 1897. 696 p., 2 f. não num. [MMM, n. 022]

CANTICOS ESPIRITUAES / PARA D'ELLES SE SERVIREM OS CHRISTÃOS DEVOTOS, QUE DESE-/JÃO PRATICAR ACTOS DE RELIGIÃO E PIEDADE / Por um Vigario Forense / Do / Arcebispado de Marianna. / 6.ª Ediçaõ Consideravelmente augmentada com moder-/nos canticos. / [grav.] / MARIANNA / VENDE-SE NA LIVRARIA - MORAES. / N. 19 - PRAÇA DA INDEPENDENCIA - N. 19. / «1932» / 1.000. 196, 4 p. [MMM, n. 016]

2.9. O controle da música polifônica

2.9.1. O controle do *estilo moderno* nos séculos XVII e XVIII

Grande parte das determinações da Igreja Católica que explicam a utilização do *estilo antigo*, a partir do século XVII, foram, por oposição, aquelas destinadas ao controle do *estilo moderno*. Os textos eclesiásticos brasileiros sobre música, nos séculos XVIII e XIX, raramente citam outros documentos além dos Decretos do Concílio de Trento, das Constituições do Arcebispado da Bahia e do Regimento dos Mestres de Capela e, por essa razão, será necessário examinar a legislação litúrgica a esse respeito, para se ter uma idéia de quais determinações influenciaram a prática musical religiosa paulista e mineira no período.

No início do século XVII, principalmente na Itália, a Igreja assistiu à progressiva invasão do *estilo moderno* nas cerimônias religiosas, sob a forma de técnicas vocais derivadas da ópera e acompanhamento instrumental de toda espécie, quase sempre incluindo o órgão, sob a forma de baixo contínuo. Salmos, Hinos, *Magnificat* e Vésperas completas de Claudio Monteverdi (1567-1643), as Missas com acompanhamento or-

questral de Francesco Cavalli (1602-1676) e outras obras religiosas produzidas nesse período transferiram grande parte das inovações operísticas para as cerimônias litúrgicas. Entre os primeiros exemplos do *estilo moderno* na música religiosa, pode-se citar o moteto *O quam tu pulchra es* (c.1625), do compositor italiano Alessandro Grandi (c.1575-1630). Observe-se, neste caso, a repetição de frases do texto latino, técnica que tornou-se comum nesse estilo (exemplo 75).[686]

[686] PALISCA, Claude V (ed.). **Norton Anthology of Western Music**. 2. ed. New York, London: W. W. Norton & Co., 1988. v. 1, p. 453. Donald J. Grout e Claude V. Palisca comentam da seguinte maneira a presença do *estilo moderno* nessa composição: "*Este motete solístico* [...] *mostra como um compositor, sem quebrar a unidade da peça, podia incorporar numa única composição elementos de recitativo teatral, madrigal solístico e ária de* bel canto. *Os primeiros cinco compassos são nitidamente de recitativo. Depois, até ao compasso 21, ouvimos uma passagem em estilo melodioso e rítmico, pontuada por um refrão de recitativo. Segue-se uma passagem em estilo de ária e compasso ternário (comp. 22-34). Esta alternância de estilos continua até ao fim da obra.*" Cf.: GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**; revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa, Gradiva, 1994. p. 336.

Exemplo 75. ALESSANDRO GRANDI (c.1575-1630). Moteto *O quam tu pulchra es* (c.1625), c. 1-9.

A Igreja começou a reagir em meados do século XVII, percebendo que o excesso de elaboração desse estilo retirava o interesse da liturgia, transferindo-o para a música. Além disso, o *estilo moderno*, nesse século, valia-se freqüentemente da repetição excessiva de palavras ou frases inteiras para alongar as composições e dar maior dramaticidade ao texto, o que fez a Sagrada Congregação dos Ritos emitir o Decreto n. 1285 (21 de fevereiro de 1643), intitulado "*Abusus*" (abusos):[687]

> "*De acordo com o antigo costume, foram por mim, Secretário, relatados à Sagrada Congregação dos Ritos, dois abusos, cuja reforma é necessária.*
>
> *1. Que em muitas Igrejas, pela intervenção de músicos inconseqüentes, modificam-se notavelmente os textos das Sagradas Escrituras, mutilando, antepondo, pospondo e alterando palavras e seus significados, e adaptando a elas melodias inadequadas às Sagradas Escrituras, que não se mostram ao seu serviço.*
>
> *2. Que em Missas solenes são introduzidos concertos musicais não adequados à ocasião, prolongando-se por um tempo tal que provo-*

[687] "*Juxta antiquum morem hujus S. C. relati fuerunt per me secretarium duo abusus, qui reformatione indigere videbantur. / 1. Quod in multis Ecclesiis ad inserviendum lepori musices, alteratur notabiliter Textus Sacrarum Scripturarum mutilando, anteponendo, postponendo, et alterando verba, et sensum illarum, et adaptando eas modulationi, ita ut non musice Sacræ Scripturæ, sed hæc illi inservire videatur. / 2. Quod in Missis solemnibus concentus musicales, qui ad rem non pertinent, misceantur, et in tantum spatium protrahantur, ut sacerdotes otiosi diutius ad Altare distracti hæreant, et Cæremoniarum ordo inflectatur, ita ut non musice Missæ, sed Missa musicæ famulet. Et S. C. censuit: indigere reformatione, et quousque ratio congrua ineatur, injungendum Emo D. Card. Vicario, ut prædicta prohibeat, prout magis expedire cognoverit. Die 21 Februarii 1643.*" Cf.: DECRETA Authentica Congregationis Sacrorum Rituum [...]. v. 1, p. 379. Ver também: RODRIGUES, Pe. L[uís]. **Música sacra**: história - legislação. Porto: Ed. Lopes da Silva, 1943. p. 81.

> *cam a demasiada permanência ociosa dos Sacerdotes no Altar, subvertendo a ordem cerimonial, de maneira a não estar a música a serviço da Missa, mas a Missa a serviço da música.*
>
> *E a Sagrada Congregação dos Ritos determina: é necessário a reforma* [dessas práticas] *e, havendo razão para isso, determina que o Emo. Sr. Cardeal Vigário as proíba, conforme a gravidade do problema a ser resolvido. Dia 21 de fevereiro de 1643.*

Pela Bula de 23 de abril de 1657, Alexandre VII promulgava a Constituição *Piæ sollicitudinis studio*, que determinava, entre outras questões, a adequação da música às rubricas cerimoniais e a proibição, sob pena de excomunhão, de se cantar textos que não estivessem conformes ao Breviário ou ao Missal romano, enquanto estivesse exposto o Santíssimo Sacramento.[688] Essa Constituição foi utilizada, até meados do século XVIII, como a base canônica para o controle do *estilo moderno* nas cerimônias de caráter penitencial (Advento, Quaresma, Liturgia dos Defuntos), pelo artifício da proibição do órgão e outros instrumentos musicais, cuja utilização incorria em "[...] *concertos musicais e sinfonias, indecorosos e alheios ao rito eclesiástico, não sem ofensa à divina majestade e escândalo entre o povo cristão* [...]."[689]

Inocêncio XII, referindo-se à Bula de Alexandre VII (23 de abril de 1657), renovada por Inocêncio XI em 3 de setembro de 1678, emitiu declaração sobre a persistência de tais abusos em 20 de agosto de 1692, informando: "[...] *Sua Santidade não quer absolutamente que em nenhuma igreja ou basílica* [...] *se cante moteto ou composição alguma, mas, na Missa, somente o Intróito, o Gradual e o Ofertório correntes, e, nas Vésperas, as Antífonas prescritas antes e depois do Salmo, que devem ser cantadas sem a mínima alteração, de modo que os músicos acomodem-se totalmente ao coro* [...]."[690]

Um interessante exemplo do *estilo moderno* na música litúrgica italiana do século XVII está na Paixão segundo São João (para Sexta-feira Santa), escrita por Alessandro Scarlatti (1660-1725), em c.1680. Embora o autor utilizasse um contraste de técnicas, como árias, recitativos e recitativos ariosos, comuns nas óperas napolitanas a partir

---

[688] "[...] *ne in eorum Ecclesiis et oratoriis, dum officia divina celebrantur vel SS. Eucharistiæ sacramentum manet expositum, quidquid cantari permittant prætera verba, quæ a Breviario vel Missali romano in Officiis de Proprio vel de Communi pro currenti cujusque diei festo vel Sancti solemnitate præscribuntur* [...]." Cf.: ROMITA, Sac. Florentius. **Jus Musicæ Liturgicæ**: dissertatio historico-iuridica. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. p. 78.

[689] "[...] *musicos concentus et symphonias, quibus quid indecorum sive a ritu ecclesiastico alienum non sine divinæ majestatis offensa et christifidelium scandalo* [...]." Cf.: Idem. Ibidem. p. 77-78.

[690] "[...] *Sua Santità non vuole assolutamente che in veruna chiesa o basilica* [...] *si canti moteto o composicione alcuna, ma solamente nelle messe l'Introito, Graduale o Offertorio corrente e nei Vesperi l'antifone che occorrono avanti e doppo il Salmo, che si canta senza una minima alterazione in modo che li musici si uniformino totalmente al choro* [...]." Cf.: Idem. Ibidem. p. 78.

do final do século XVII e mau visto pelas autoridades religiosas, Scarlatti procurou, nesta Paixão, refrear a exuberância observada em suas óperas, utilizando padrões melódicos mais próximos aos das óperas de Monteverdi, portanto arcaicos para sua época.

Em lugar de melodias de grande variedade rítmica, como era comum nas óperas, as determinações eclesiásticas fizeram com que Scarlatti optasse por melodias mais planas, semelhantes às que foram utilizadas nos primeiros exemplos de música religiosa católica em *estilo moderno*, por compositores como Lodovico Grossi da Viadana (c.1560-1627) e Alessandro Grandi (ver exemplo 75): não se trata, portanto, de uma questão meramente estética, ou o resultado de uma deliberação exclusivamente pessoal do compositor, mas de uma tentativa de evitar sua música fosse afetada pela censura litúrgica.[691]

As frases do Cronista (*Testo*), na Paixão de Scarlatti, são cantadas por uma voz de contralto e as frases de Cristo por um baixo, enquanto os textos do Sinagoga são divididos em duas categorias, como já se praticava desde o século XVI: as frases de Pedro, de Pilatus e da escrava de Anás (*Ancilla*) são cantadas por um dos cantores do coro, enquanto os textos coletivos (judeus, soldados romanos, sacerdotes) são cantados pela Turba, ou seja, por um coro a quatro vozes.

Estilos usados nas partes vocais, como observa Deggeler,[692] definem uma hierarquia dos personagens e dos textos cantados, utilizando, Scarlatti, três técnicas derivadas da ópera, à exceção da ária: o *recitativo*, o *arioso* (também denominado *recitativo arioso*) e o *coro a quatro vozes*, embora seja possível distinguir pelo menos duas categorias de recitativos, a primeira restrita à imitação do ritmo do texto falado (quase sempre com uma nota por sílaba) e a segunda com maior variedade rítmica e maior agilidade que o tipo anterior, geralmente incluindo passagens melismáticas. O recitativo é utilizado tanto *secco* (acompanhado somente pelo baixo contínuo) como *obligato* ou

---

[691] O comentário de Kurt Deggeler sobre esta composição privilegia o aspecto estético, tentando associar seu arcaismo melódico aos limites impostos pelo texto bíblico, levantando, também, a possibilidade de Scarlatti ter sido responsável por "*limitar-se a musicar o texto bíblico*". Se nas cerimônias luteranas dos séculos XVII e XVIII eram permitidos textos em vernáculo, baseados em livre interpretação da Bíblia, a legislação eclesiástica católica não admitia a utilização de outros textos que não aqueles especificamente prescritos para as funções litúrgicas, como é o caso do texto da *Paixão segundo S. João*, destinado exclusivamente à Sexta-feira Santa. O comentário de Deggeler, na versão em inglês (foi impresso em alemão, inglês, francês e italiano) é o seguinte: "*The fact that Scarlatti set the music for the St John Passion in an earlier manner of composition can primarily be explained by his restriction on the biblical text whose language was hardly appropriate for a division into contemplative arias and recitatives expressing the action. It remains undecided whether the restriction on the biblical text was his free will or was due to liturgical customs of the employing church.*" Cf.: SCARLATTI, Alessandro. **Passio Secundum Ioannem** (CD). Basler Madrigalisten. René Jacobs, regente; Streicherensemble der Schola Cantorum Basiliensis. Kurt Widmer, regente. New York: BMG, 77111-2-RG, 1990. Encarte, p. 7.

[692] Idem. Ibidem. Encarte, p. 5-13.

acompagnato (acompanhado pelos violinos e pelo baixo contínuo), dependendo do caráter do texto. O *arioso* é sempre *acompagnato*, enquanto nos coros os violinos apenas dobram as partes vocais (técnica denominada *colla parte*), não possuindo, portanto, partes independentes.

O Cronista canta em recitativo, ora *secco* ora *acompagnato*, enquanto o Cristo canta sempre em *arioso acompagnato*. As Turbas são acompanhadas *colla parte* e os demais personagens originalmente representados pelo Sinagoga (Pedro, Pilatus e a Ancilla) cantam em recitativo *secco*, utilizando um padrão melódico diferente daquele utilizado pelo Cronista. O quadro 52 relaciona as técnicas, instrumentos e tipos de acompanhamento utilizados no início da Paixão, referente ao episódio da prisão de Jesus em Getsêmani:

Quadro 52. Técnicas, instrumentação e tipos de acompanhamento utilizados na Paixão de Sexta-feira Santa (c.1680), de Alessandro Scarlatti (1660-1725). **bc** = baixo contínuo.

Seção	Personagem	Técnica	Instrumentação	Acompanhamento
[Abertura]	-	Instrumental	cordas + bc	*Sinfonia*
Passio... Joannem	Cronista	Arioso	cordas + bc	*obligato*
In illo tempore	Cronista	Recitativo	cordas + bc	*obligato*
Jesus itaque sciens	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Quem quæritis?	Cristo	Arioso	cordas + bc	*obligato*
Responderunt ei	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Jesum Nazarenum	Turba	Coro	cordas + bc	*colla parte*
Dicit eis Jesus	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Ego sum	Cristo	Arioso	cordas + bc	*obligato*
Stabat autem et Judas	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Quem quæritis?	Cristo	Arioso	cordas + bc	*obligato*
Illi autem dixerunt	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Jesum Nazarenum	Turba	Coro	cordas + bc	*colla parte*
Respondit Jesus	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Dixi vobis, quia ego sum	Cristo	Arioso	cordas + bc	*obligato*
Ut impleretur sermo	Cronista	Recitativo	bc	*secco*
Mitte gladium tuum	Cristo	Arioso	cordas + bc	*obligato*

Se na Itália - principal local de origem e difusão da ópera e, portanto, do *estilo moderno* no século XVII - esse tipo de composição avançava na música religiosa, aliando-se diretamente aos textos litúrgicos, na Península Ibérica e mesmo nas igrejas diocesanas da América, observou-se um fenômeno diferente nesse século: espanhóis e portugueses, em decorrência de um compromisso de seus soberanos com os ideais tridentinos, estiveram sujeitos a um controle mais intenso em relação a questões eclesiásticas. À autoridade do Papa e dos Bispos locais, somava-se a autoridade dos Reis e de toda a

hierarquia monárquica, para o cumprimento das resoluções publicadas em Concílios, Constituições, Encíclicas, Decretos e outras determinações, no caso, litúrgicas. A falta de um poder central na Itália, até o final do século XIX, não favoreceu, portanto, um maior cumprimento da legislação eclesiástica nos séculos XVI e XVII, como se verificou na Península Ibérica.

A música litúrgica portuguesa e espanhola, até o final do século XVII e, em muitas regiões ibéricas e americanas, até inícios do século XVIII, ateve-se quase somente ao *estilo antigo*, enquanto o *estilo moderno* ficou praticamente restrito aos gêneros não litúrgicos, predominando, entre eles, o vilancico. Acervos espanhóis e hispano-americanos de manuscritos musicais estão repletos de vilancicos dos séculos XVII e XVIII. Em Portugal foram praticados até a terceira década do século XVIII, mas a quantidade de obras produzidas até esse período também é bastante grande.

A textura polifônica dos vilancicos não exibia uma proximidade tão explícita em relação à ópera, como nas composições religiosas italianas para vozes e instrumentos. Tais obras alternavam solos vocais e passagens corais, sempre com acompanhamento grave (baixo contínuo), mas não contando, até inícios do século XVIII, com partes agudas de cordas e sopros, que caracterizaram o *estilo concertado* italiano. Embora de caráter religioso, os vilancicos sempre utilizavam idiomas locais (português ou espanhol), às vezes chegando ao requinte de incorporar o sotaque africano, quando destinados a comunidades de negros (eram os vilancicos chamados *negros*). A inspiração do texto era, invariavelmente, a linguagem popular, como observa Joaquim de Vasconcelos:[693]

> "*O vilancico foi um produto espontâneo e característico do sentimento popular, que era o único poeta capaz de fazer os versos e de criar a música para eles. Os compositores que quiseram aproveitar esta veia artística foram inspirar-se diretamente dos sentimentos do povo e não procuraram a realização das suas idéias, nos estreitos moldes do cálculo musical.*"

Maior precisão na definição dos vilancicos pode ser encontrada em Ernesto Vieira. De acordo com esse autor, tais obras foram particularmente utilizadas nas Matinas, no intervalo entre os Noturnos, para "*amenizar a monotonia do cantochão*", o que signi-

[693] VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os musicos portugueses**: biographia-bibliographia por [...]. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. v. 2, p. 193-194.

fica que os vilancicos foram inicialmente utilizados em Matinas nas quais era pequena a presença de polifonia nos textos litúrgicos:[694]

> "*Vilancico ou Vilancete era um pequeno poema de caracter essencialmente popular, todo ou quase todo com musica, que se cantava nas Igrejas por ocasião das maiores festas. Essas eram principalmente as do Natal, as da Epifania ou Reis, e as de Nossa Senhora. Nas festas em honra de qualquer santo também se cantavam vilancicos quando os recursos dos festeiros permitiam as respectivas despesas.*
>
> *Tinham lugar nos intervalos das Matinas, cantando-se um vilancico depois de cada Noturno ou série de três Salmos. O seu fim evidente era amenizar a monotonia do cantochão, alegrando o povo para atraí-lo ao templo.*
>
> *Às vezes um vilancico só, mas de maior extensão, era dividido em três partes, uma para cada Noturno.*
>
> *Compunha-se geralmente o vilancico de um estribilho e de uma série de coplas; estas eram também uma xácara, um romance ou um tono, etc. Na forma dramática, era o vilancico muito semelhante ao auto, com a principal diferença de não ser representado mas simplesmente cantado e recitado, tendo também a parte musical muito maior lugar.*
>
> *O assunto referia-se sempre à festa religiosa que se celebrava, predominando nele o sentimento religioso; mas para darem a nota alegre, apareciam muitas vezes personagens cantando em diversos idiomas e dialetos; assim, um cantor figurava de preto cantando em dialeto africano, outro de Sacristão misturando nas suas coplas as frases latinas da missa, outro era estudante ou bacharel que cantava latim macarrônico; havia também o galego, o biscainho, etc. Estes processos são freqüentes também nos autos de Gil Vicente. Nos vilancicos do Natal e da Epifania predominavam os assumptos pastoris.*"

Apesar de essencialmente não litúrgicos, os vilancicos embrecharam-se em Missas e Ofícios Divinos nas grandes comemorações (em Portugal, principalmente no Natal, Epifania e festa de Nossa Senhora da Conceição), possuindo uso ainda mais largo na Espanha e América. Os vilancicos não teriam desagradado as autoridades eclesiásticas se fossem cantados em reuniões religiosas fora dos templos, mas sua utilização no interior da igreja, em meio a ofícios litúrgicos, gerou a emissão de proibições de caráter local, na Península e mesmo na América. De acordo com Ernesto Vieira: "*Em 1723* [os vilancicos] *foram absolutamente proibidos em Portugal, por ordem de D. João V, mas em Espanha ainda se cantavam não há muitos anos*."

---

[694] VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biographico de músicos portuguezes**: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa, Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v. 2, p. 28

Quando o *estilo moderno* atingiu maior difusão na Península Ibérica, a partir de inícios do século XVIII, a legislação litúrgica local tratou de coibir sua utilização. Na Espanha, por exemplo, o *Conclilium Tarraconense* (1738), reconhecendo no *estilo moderno* a presença de "[...] *cantos profanos (nem digamos menos pudicos), lascividades teatrais, melodias afeminadas, excitantes e floreadas* [...]",[695] foi um dos primeiros a propor o seu controle:[696]

> "[...] *mandamos e determinamos estritamente, que em catedrais, colegiadas e outras igrejas, inclusive regulares, principalmente antes das Missas solenes e quando o augustíssimo Sacramento da Eucaristia estiver exposto à veneração dos fiéis, ao mestre de capela, organista e outros músicos, não se use quaisquer tipos de música lasciva, menos decoros, não grave e simples, no canto, órgão e outros instrumentos* [...]."

Os vilancicos resistiram a essas determinações, na Espanha e América hispânica, até meados do século XIX. Em Portugal, entretanto, foram proibidos por D. João V em 1723 e praticamente extintos no século XVIII. Um dos efeitos dessa proibição, em Portugal, foi o maior ingresso da polifonia nas Matinas e, consequentemente, a abertura de caminho para o ingresso do *estilo moderno*, como informa Ernesto Vieira:[697]

> "*Tornando-se necessário eliminar os vilancicos pelos abusos que produziam, adotou-se para os substituir cantar os Responsórios em musica mensural, dando-lhes um grande desenvolvimento com brilhante aparato de cantores e orquestra. São notáveis e ainda hoje se executam amiudadas vezes nas nossas Igrejas as Matinas da Conceição compostas por Marcos Portugal, e as de Defuntos, compostas por David Perez. As Matinas de Joaquim Casimiro, para Quarta, Quinta e Sexta-feira Santas, são muito do agrado do público, que não se farta de as ouvir todos os anos nas Igrejas em que se celebram os ofícios da Semana Santa*"

O único exemplo brasileiro até agora conhecido, que pode ser associado à função dos vilancicos natalinos é o *Matais de incêndios* de [193] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 8], copiado provavelmente na Vila de Mogi das Cruzes (SP) em período anterior à década de 1760 (exemplo 76). Essa composição, na qual já se observa a utilização do *esti-*

---

[695] "[...] *profanos (ne dicam minus pudicos) modulos, theatricam lascivientiam feminarum melodia æmulantes et redolentes* [...]". Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 89.

[696] "[...] *mandamus et stricte inhibemus, ne deinceps in Cathedralibus, Collegiatis ceterisque ecclesiis, etiam regularium, præsertim infra missarum solemnia, et quando augustissimum Eucharistiæ sacramentum fidelium venerationi expositum fuerit, scholæ cantorum Magistri, Organistæ aliique Musici omnes lasciva illa aut minus decora et non gravi et simplici musica in cantu et organo aliisve instrumentis musicis utantur*; [...]." Cf.: Idem. Ibidem. p. 89.

[697] VIEIRA, Ernesto. **Diccionario musical** [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p. 331.

lo moderno, pode ser representante do tipo de música que foi proibido nas Constituições do Arcebispado da Bahia (21 de junho de 1707), mas que ainda deve ter sido praticado nas primeiras décadas do século XVIII:[698]

> "*Pelos inconvenientes que resultam de que as igrejas, feitas para louvores de Deus e exercícios de espirito, sirvam de nelas se comer e beber e fazer outras ações muito indecentes ao tal lugar, de que nascem mil descomposturas indignas dele, conformando-nos com a disposição de direito, Sagrado Concílio Tridentino e Constituição do Santo Papa Pio V, ordenamos e mandamos, sob pena de excomunhão maior e de dez cruzados, que nenhumas pessoas, eclesiásticas ou seculares, tanjam ou bailem, nem façam danças ou jogos profanos nas igrejas, nem em seus adros, nem se cantem cantigas desonestas ou cousas semelhantes. Porem não é nossa intenção proibir, que no adro se possam fazer representações ao divino, sendo aprovadas primeiro por nós ou por nosso provisor, nem que outrossim, na ocasião de festas, entrem danças e folias nas igrejas, sendo honestas e decentes, em quanto se não disser missa, nem se celebrarem os ofícios divinos.*"

Exemplo 76. ANÔNIMO. *Matais de incêndios* (cantiga ou vilancico para o Natal), [193] 9ª SR/SP-IPHAN [GMC 8], c. 19-27.

A primeira metade do século XVIII foi o período no qual os "*cantares profanos e indecentes*", como os vilancicos, foram mais intensamente citados na documentação eclesiástica brasileira. Exemplo típico é a Provisão de Francisco Xavier da Silva para

---

698 **Constituiçoens primeyras do Arcebispado da Bahia** [...]. Coimbra: Real Collegio das Artes da Comp. de Jesus, 1720. Livro Quarto, Titulo XXX, p. 284.

Mestre de Capela da Matriz da Vila do Ribeirão do Carmo (atual Mariana), emitida no Rio de Janeiro, pelo Bispo D. Frei Antônio de Guadalupe, em 21 de agosto de 1737. Nesse documento, o Bispo levou em consideração os Decretos do Concílio de Trento, as Constituições do Arcebispado da Bahia e o Regimento dos Mestres de Capela, este último até agora não localizado:[699]

> "[...] *Mas porque, segundo o* Sagrado Concílio Tridentino *e* Constituição [da Bahia], *somos obrigados a zelar e proibir que nas igrejas não hajam músicas e cantares profanos e indecentes, a fim de que sejam todas graves, edificativas e dignas do nome de louvor de Deus, mandamos ao dito mestre da capela que todos os papeis que fizer cantar sejam com estes requisitos e não contenham cantos ou vilancicos profanos e indecentes e havendo de dar licença para que nas igrejas de seus distritos cantem outros músicos, o não fará sem examinar primeiramente os papéis, que hão de cantar em cada ocasião, e achando-os com as gravidades sobreditas, em cada um escreverá o seu nome em aprovação e em papel à parte dará a sua licença para aquela vez, a qual ficará na mão do pároco da Igreja onde se houver de cantar, e por este exame que fizer nos papéis poderá levar algum leve estipêndio, segundo está taxado no* Regimento dos mestres da capela, *posto que o não deve levar pela dita licença, e isto haverá lugar em todas as funções de músicas que houverem nas ditas igrejas e capelas da sua comarca.* [...]"

Na primeira metade do século XVIII, quando o *estilo concertado* (com solos vocais e instrumentos) parecia irreversivelmente estabelecido na música sacra, as discussões sobre essa questão acirraram-se no interior da Igreja. Essa efervescência gerou a emissão, pelo Papa Bento XIV, da Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749), o maior texto eclesiástico dedicado à música católica até então, somente superado em seu significado histórico pelo Motu Proprio n. 4121 de Pio X (22 de novembro de 1903). Esta Encíclica retomou questões sobre a música religiosa debatidas desde o século IV, nos meios eclesiásticos. Bento XIV cita a Sagrada Escritura, passando por Santo Agostinho e São Tomás de Aquino e analisa determinações eclesiásticas a partir do século XVI, como o Decreto de 17 de setembro de 1562 da Seção XXII do Concílio de Trento, a Constituição de Alexandre VII (1657), o Concílio Romano promulgado por Bento XIII (1725) e outros, procurando examinar quais seriam as técnicas, estilos e instrumentos musicais admissíveis na música litúrgica.

O texto da Encíclica demonstra que a invasão do *estilo moderno*, particularmente o *estilo concertado* italiano na primeira metade do século XVIII foi tão intensa, que a

[699] AEAM, cód. A1 G1 P2 (treslado de 15/05/1738), f. 11r-12r.

Igreja assumia a impossibilidade de bani-lo da música sacra. A única tarefa viável, a partir de então, era tentar diferenciar o estilo sacro do profano, talvez como já vinha sendo praticado por Alessandro Scarlatti, cuja Paixão segundo São João, acima analisada, mostra-se bastante diferente de suas óperas, embora empregasse o *estilo moderno*. Bento XIV admite que a polifonia moderna e os instrumentos musicais já eram um fato na música sacra, reconhecendo, inclusive, o valor de sua utilização controlada nos ofícios religiosos. No § 5, o Papa reconheceu: "*Assim, o uso do canto polifônico ou figurado e de instrumentos musicais em Missas, Vésperas e outras funções eclesiásticas foi tão longe, a ponto de chegar à região do Paraguai.* [...]"[700]

Aceitando a utilização dos instrumentos musicais e, consequentemente, o *estilo concertado*, a principal questão exposta nesse documento é a necessidade de eliminar da igreja *os abusos*, ou seja, a música que contivesse elementos reconhecíveis como típicos da música para o teatro (óperas), frisando que, na Igreja, "*ut nihil profanum, nihil mundanum aut theatrale resonet*" (nada soe que seja profano, mundano ou teatral).[701] Bento XIV não conseguiu definir com muita clareza a diferença entre o *estilo moderno* na ópera e o *estilo moderno* que poderia ser aceito na Igreja, mas insistiu, no parágrafo 10: "[...] *É tarefa nobre estabelecer os limites entre o canto e som da Igreja e o do teatro* [...]."[702] A solução encontrada pelo Pontífice foi determinar quais instrumentos deveriam ser utilizados na Igreja e quais deles deveriam ser proscritos: [703]

> "*§ 11.* [...] *Tivemos o cuidado de consultar homens hábeis, professores distintos de música e, conforme a sua opinião, assim advertimos os nossos irmãos de que, no caso dos instrumentos de música estarem em uso na igreja, não devem consentir, além dos órgãos, senão o rabecão, o violoncelo, o fagote, o rabecão pequeno e o violino, instrumentos que servem para reforçar e sustentar as vozes dos cantores; mas proibirão os timbales, as buzinas, as trombetas, os oboés, as flautas, os flautins, as harpas, as guitarras e em geral todos os instrumentos que dão à música semelhanças teatrais.*[704]

---

[700] "*§ 5.* [...] *Et quidem usus cantus harmonici, seu figurati, et musicorum instrumentorum in Missis, Vesperis, aliisque ecclesiasticis functionibus adeo longe processit, ut ad Paraguajam usque regionem pervenerit.* [...]" Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 260.

[701] Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 256.

[702] "*§ 10* [...] *At vero Nobis opus est, limites cantui et sono Ecclesiarum et theatrorum præscribere* [...]." Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 265.

[703] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 163-164.

[704] *§ 11.* [...] *Hominum prudentum, et illustrium Magistrorum artis musicæ consilium exposcere Nobis curæ fuit: consentaneum autem cum eorum sententiis est, ut Fraternitas Tua, si in tuis Ecclesiis instrumentorum usus introductus est, cum organo musico nullum alliud instrumentum permittat, nisi barbiton, tetracordon majus, tetracordon minus, monoaulon pneumaticum, fidiculas, lyras tetracordes: hæc enim instrumenta inserviunt ad corroborandas sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cor-*

> *§ 12. Quanto ao proveito a colher dos instrumentos que se podem tolerar nas igrejas, diremos simplesmente que se devem empregar só para reforçar o efeito das palavras e do canto, para que o sentido se grave mais profundamente no espírito dos ouvintes e para que os fiéis sejam excitados à contemplação das coisas espirituais e ao amor de Deus e das coisas divinas* [...] *Mas, se os instrumentos tocam incessantemente e só param em raros intervalos para deixar compreender os trilos do cantor, encobrindo e escondendo as vozes, tornam-se completamente inúteis. Que digo eu? o emprego, nesse caso, é abusivo e proibido.*”[705]

O grande problema neste trecho, que contém a idéia central da Encíclica, é a maneira como foram citados os instrumentos permitidos e proibidos. A língua latina não possui elementos suficientes para denominar a variedade de instrumentos musicais que surgiu a partir do século XVI. Por isso, Bento XIV utilizou termos gregos ou latinos que designavam instrumentos musicais da Antigüidade, em analogia com os modernos, ou então empregou a reunião de vocábulos associados às características dos instrumentos, como “*lyras tetracordes*” para designar os violinos (liras de quatro cordas). Os instrumentos citados pelo Papa têm sido traduzidos em português de maneira muito diferente, sem haver, até o momento, um consenso geral sobre o seu significado. Observe-se, por exemplo, as traduções de Luís Rodrigues,[706] Basílio Röwer,[707] Maurício Dottori[708] e Flávio Carneiro Rodrigues[709] (quadro 53):

Quadro 53. traduções das designações latinas de instrumentos musicais na Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749) de Bento XIV, por Luís Rodrigues (1943), Basílio Röwer (1950), Maurício Dottori (1992) e Flávio Carneiro Rodrigues (1998).

Bento XIV	L. Rodrigues	B. Röwer	M. Dottori	F. C. Rodrigues

nua venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synphonica, cheles, aliaque id genus, quæ musicam theatralem efficiunt.” Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 95 e 266

[705] “*§ 12. Præter hæc autem, de usu instrumentorum, quæ in Ecclesiastici musicis permitti possunt, nihil monebimus, nisi ut illa adhibeantur solummodo ad vim quandam verborum cantui quodammodo adiicendam, ut magis magisque audientium mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum, Divinarumque rerum amorem incitentur* [...]. *At vero si instrumenta continenter personent, et solum interdum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interquiescant, ut liberum spatium audientis harmonicis modulationibus crispatisque jaculationibus vocum, vulgo* trilli, *præbeant; cæterum opprimant sepeliantque cantantium vocem sonumque verborum, frustraneus est et inutilis hujusmodi instrumentorum usus, imovetitus, atque interdictus* [...].” Cf.: ROMITA, Florentius. Idem. Ibidem. p. 95 e 266.

[706] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 163-164.

[707] RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. **Música sacra**: comentário do Motu Proprio sobre a Música Sacra de Sua Santidade Pio PP. X. 2. ed., Petrópolis, Rio de Janeiro, São Paulo: Vozes, 1950. Cap. VI, p. 122.

[708] DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1992. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 78-82.

[709] MONTEIRO, Maurício. **A Encíclica *Annus qui* de Benedito XIV & a música no ocidente cristão: um ensaio preliminar - São Paulo 1998**. [São Paulo]: Sociedade Brasileira de Musicologia, s.d. (Publicação especial n. 2), p. 46.

Permitidos				
organo	órgão	órgão	órgão	órgão
barbiton	-	-	-	-
tetracordon majus	rabecão	contrabaixo	-	contrabaixo
tetracordon minus	violoncelo	violoncelo	-	violoncelo
monoaulon pneumaticum	fagote	fagote	fagote / oboé	flauta simples
fidiculas	rabecão pequeno	viola	-	liras pequenas
lyras tetracordes	violino	violino	-	violinos
Proibidos				
tympana	timbales	-	tímpanos	-
cornua venatoria	buzinas	-	trompas de caça	trompas dos caçadores
tubas	trombetas	-	trompetes	tubas
tibias decumanas	oboés	-	-	flautas decúmanas
fistulas	flautas	-	flautas	clarinetes
fistulas parvas	flautins	-	flautas doces	gaitas
psalteria symphonica	harpas	-	cravos	harpas sinfônicas
cheles	guitarras	-	castrados	alaúdes

O documento papal refere-se mais a categorias de instrumentos (muitos dos quais agrupados em *famílias*), que a instrumentos em particular, problema agravado pelo fato de que, na história da música, os instrumentos modificaram-se mais que os seus nomes. Uma possibilidade para esclarecer o significado dos termos utilizados na Encíclica *Annus qui* é sua comparação com as traduções apresentadas por Raphael Bluteau, autor do *Vocabulario Portuguez e latino* (Lisboa, 1712-1728), pouco anterior ao documento emitido por Bento XIV. No quadro 54 podemos observar a designação latina de alguns instrumentos musicais e os termos correspondentes em português utilizados por Bluteau:

Quadro 54. designação latina de instrumentos musicais no *Vocabulario Portuguez, e latino* (1712-1721) de Raphael Bluteau.

Latim / Grego	Português	Referência
chelys	alaúde[710]	v. 1 (1712), p. 209
chitaros	guitarra	v. 4 (1713), p. 159
cithara	alaúde	v. 1 (1712), p. 209
	cítara	v. 2 (1712), p. 331
	viola [de mão]	v. 4 (1713), p. 159 e v. 8 (1721), p. 508
decumana tibia	charamela	v. 2 (1712), p. 277
fagottus	fagote	v. 4 (1713), p. 14
fidis minima	arrabil	v. 1 (1712), p. 543
fistula graviter sonans	baixão	v. 2 (1712), p. 72
lyra	harpa	v. 2 (1712), p. 516
	rabeca	v. 7 (1720), p. 81
parva lyra rustica	arrabil	v. 1 (1712), p. 543
parvus barbitos	bandurrilha	v. 2 (1712), p. 32
romanusque lyra	harpa	v. 2 (1712), p. 516
testudo	alaúde	v. 1 (1712), p. 209
tibia	flauta	v. 4 (1713), p. 205
tuba	clarim, trombeta	v. 2 (1712), p. 337
tympana	caixas	v. 2 (1712), p. 220
venatorium cornu	buzina	v. 2 (1712), p. 165

Como mesmo assim permanecem várias dúvidas em relação ao significado da terminologia latina empregada pelo Pontífice, torna-se necessário discutir caso a caso, para se tentar chegar a um resultado minimamente satisfatório, o que será feito nos parágrafos abaixo numerados:

1) <u>*Barbiton*</u>. O termo foi utilizado na Grécia Antiga para designar um instrumento de cordas, da família das liras, já conhecido no século VII a. C. e utilizado no culto a Dionísio[711] mas, obviamente, assumiu novo significado no século XVIII. Os quatro autores consultados evitaram a tradução deste termo, devido ao significado genérico de "*instrumento musical de muitas cordas*" que o mesmo assumiu após o desaparecimento do instrumento grego.[712] Talvez o texto de Bento XIV se referisse à família das *violas da gamba*, incluindo um instrumento aparentado, de nome *baryton*, munido de cordas simpáticas,[713] mas Jean Rousseau, no *Traite de la viole* (Paris, 1687), utiliza, para *viola*

---

[710] "*ALAÚDE* [...] Testudo, inis Fem. Cithara, æ. Fem. Cic. *Os poetas muitas vezes usam de* Chelys, yos. Fem. *que no grego responde à palavra latina* Testudo. [...]" Cf.: BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez, e latino** [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, v. 1, 1712, p. 209.

[711] MICHELS, Ulrich (ed.). **Dtv-Atlas zur Musik**: Tafeln und Texte. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG / München: Deutcher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1977. p. 172-173.

[712] FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955. p. 116.

[713] HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais.** Lisboa, Fundação Caloueste Gulbenkian, 1988. p. 123.

da gamba, o termo latino *cithara*.[714] É possível, também, que Bento XIV o tivesse utilizado para designar uma classe de instrumentos (no caso, os instrumentos de cordas), para a qual poderíamos adotar a tradução "*não devem consentir, além dos órgãos, senão os instrumentos de cordas, como o contrabaixo e o violoncelo*" e, por isso, Maurício Dottori refere-se a um "*barbiton tetracordon majus*" e a um "*barbiton tetracordon minus*".

2) Lyras tetracordes. Embora *lyra* fosse originalmente o instrumento grego (também utilizado pelos antigos romanos) construído com uma carapaça de tartaruga e menor que a *cythara*, esta dotada de uma estrutura de madeira, o termo *lyra* também passou a designar, a partir do século XVI, os pequenos instrumentos de cordas, dedilhadas ou friccionadas, como a *lira da braccio* italiana, executada com arco.[715] Como Bento XIV inclui as *lyras tetracordes* entre os "*instrumentos que servem para reforçar e sustentar as vozes dos cantores*", parece não haver dúvida tratar-se de *violinos* (em Portugal, nos séculos XVII-XIX) denominados *rabecas*), concordando, assim, com a tradução de Raphael Bluteau, Luís Rodrigues e Basílio Röwer.

3) *Tetracordon majus / minus*. Os termos indicam apenas *instrumentos de quatro cordas, grande* e *pequeno*. Sua separação da categoria das *lyras*, a diferenciação de um *tetracordon* grande e outro pequeno, e a característica de "*reforçar e sustentar as vozes*" podem indicar quaisquer instrumentos graves que atuassem à oitava (e, por isso, um *majus*, que executaria melodia oitava abaixo do *minus*), estando de acordo com a tradução para *contrabaixo* e *violoncelo*, de Basílio Röwer e Flávio Carneiro Rodrigues, os instrumentos mais comuns do período que desempenhavam tal papel. A tradução de Luís Rodrigues (*rabecão* e *violoncelo*) não é incorreta, mas *rabecão*, no português do século XVIII, designava indistintamente o violoncelo e o contrabaixo.

4) *Fidiculas*. Do latim *fides*, derivou-se, por exemplo, *fiddle* (inglês), *fiedel* (alemão) - ambos significando violino - e todos os demais nomes de instrumentos que utilizam o radical *viol* (viola, violeta, violoncelo, violão). O significado é muito genérico - instrumento de cordas - e somente o contexto pode diferenciá-lo de outros instrumentos de mesma fonte sonora e maneira de execução. A tradução de Basílio Röwer para *viola* (no caso, a viola de arco empunhada com a mão esquerda) é a única coerente dentre as propostas, se aceitarmos as traduções de *lyras tetracordes* para *rabeca* e *violi-*

[714] "*Tout ce que je puis dire icy en faveur de la Viole est que la pluspart des autheurs nous l'ont marqué sous ce terme de Cythara* [...]" Cf.: ROUSSEAU, Jean. **Traité de la viole**: Avec une préface de François Lesure. Genève: Minkoff reprint, 1975. p. 5.
[715] HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais.** Lisboa, Fundação Caloueste Gulbenkian, 1988. p. 89.

no. Ressalte-se, apenas, a preferência, em Portugal e Brasil (séculos XVII-XIX), pelo termo *violeta* para a moderna viola de arco.

5) *Monoaulon pneumaticum*. Bento XIV deixou claro tratar-se de um instrumento de sopro (*pneumaticum*), mas *monoaulon* nada mais é que um instrumento de palheta dupla com um só tubo, termo derivado do *aulos* grego, que empregava um par de tubos, cada um deles munido de palheta dupla. A tradução *fagote*, de L. Rodrigues, B. Röwer e M. Dottori (equivalente a *baixão* nos séculos XVII-XVIII) é respaldada pelo costume dos séculos XVII e XVIII, tanto na Europa quanto na América, de se utilizar um instrumento grave de sopro para reforçar o baixo de um agrupamento vocal, sendo menos provável que a Encíclica se refira, aqui, a charamela ou oboé, já que Raphael Bluteau designa o primeiro como *decumana tibia*, instrumento mencionado por Bento XIV entre os proibidos.

6) *Tympana* (do grego *tympanón*). Raphael Bluteau traduz essa palavra (grafada no plural) por *caixas*. Embora Jean Rousseau tenha registrado um instrumento de cordas tocadas com plectro (palheta para instrumentos de cordas) de nome *tympanum*,[716] o contexto na Encíclica sugere, para *tympana*, quaisquer membranofones, dos quais existiram vários tipos no século XVIII, entre os quais os *tímpanos* (do italiano *timpani*) adotados nas traduções de L. Rodrigues e M. Dottori. O termo português para tais instrumentos é *timbales*, também derivado do latim e já utilizado naquele período.[717]

7) *Cornua venatoria e tubas*. As *cornua* (cornos) sempre foram instrumentos cônicos, enquanto as *tubas* (trombas) instrumentos cilíndricos, ambos executados por vibração labial.[718] A tradução portuguesa mais adequada seria *trompas* e *trombetas*, este último análogo a *trompetes* e, a partir do século XIX, a *pistões*. O clarim nada mais é que uma pequena trombeta. As trompas *venatoria*, ou seja, utilizadas para a caça, nos séculos XVI e XVII, começaram a ser utilizadas em conjuntos musicais a partir de inícios do século XVIII, mas com aperfeiçoamento na construção e aumento de tamanho. Embora Bento XIV utilize o adjetivo *venatoria* (de caça), talvez por uma questão histórica, a tradução para *trompas* é mais adequada, pois o texto se refere a um instrumento com função especificamente musical. Os instrumentos de sopro, genericamente citados como *tubæ* e *tibiæ* (podem referir-se a instrumentos de metal e de madeiras) foram permitidos pela *Ordinatio quoad sacram musicen*, da Sagrada Congregação dos Ritos (25

---

[716] ROUSSEAU, Jean. Op. cit. p. 16-17.
[717] HENRIQUE, Luís. Op. cit. p. 61.
[718] Idem. Ibidem. p. 315-327.

de julho de 1884), traduzidas para o italiano, por G. B. Inama e Michele Less, como *trombe* (trompetes) e *flauti* (flautas).[719]

8) *Tibias decumanas*. O termos latinos *tibia* (osso da perna) e *decumana* (tocado com dez dedos) indica apenas um instrumento cilíndrico executado com dez dedos, mas a tradução de Raphael Bluteau, com a qual concorda a de Luís Rodrigues, é *charamela*, instrumento ancestral do *oboé* e largamente referido em Portugal e no Brasil nos séculos XVI-XIX.

9) *Fistulas* e *fistulas parvas*. Tanto *fistulas* (tubos) como *tibias* (ossos) eram utilizadas para designar instrumentos de sopro cilíndricos. O adjetivo *parvas* (pequenas) indica a preocupação com duas categorias de instrumentos - grandes e pequenos - que pode ser associada às *flautas transversais* e *doces* (as últimas, em Portugal, denominadas flautas *de bisel*),[720] sendo mais adequada, do ponto de vista histórico, a tradução de Maurício Dottori.

10) *Psalteria symphonica*. O termo *psalterion* (em português: saltério), entre os séculos XVII-XV, designava um instrumento portátil de cordas pulsadas, que, a partir do século XVI, deu origem tanto ao *dulcimer* (instrumento portátil, tocado com martelos), quanto ao *cravo*, munido de teclas. O adjetivo *symphonica* (de sons simultâneos) sugere, em princípio, não os instrumentos portáteis e monódicos (minimamente utilizados na ópera ou na música religiosa dos séculos XVII e XVIII), mas os instrumentos de tecla, como na tradução de Maurício Dottori. Por outro lado, a tradução para *harpas*, de Luís Rodrigues e Flávio Carneiro Rodrigues, apesar de discordar com Raphael Bluteau, não seria incoerente, do ponto de vista histórico, uma vez que as harpas praticamente desapareceram da música religiosa a partir da década de 1750. Este é um dos casos que exigiriam um estudo especializado, pois poderia explicar o desuso da harpa nas igrejas a partir dessa época.

11) *Cheles*. O termo é de origem grega e originalmente designa a carapaça de tartaruga, mas em música foi associado aos instrumentos cuja caixa de ressonância fosse construída ou se assemelhasse à carapaça desse animal (tartarugas são classificadas pelos biólogos como *Chelonia* ou *Testudinata*). Christopher Simpson, no *Chelis minuri-*

---

[719] traduzida para o Italiano em: INAMA, G. B. & LESS, Michele. **La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa**: istruzione per i capi coro e per i sacerdoti; utile insieme ad ogni persona amante e nemica della riforma ceciliana compilata sopra diverse fonti dai sacerdoti G. B. Inama e M. Less. Trento: Stab. Tip. G. B. Monauni, 1892. p. 366-369.

[720] Os instrumentos denominados no Brasil *flautas doces* (nome derivado do italiano *flauto dolce*), são conhecidos em Portugal como *flautas de bisel*. Em inglês são denominados *recorders*, em alemão *Blockflöten* e em francês *flûtes à bec*.

tionum artificio exornata sive, minuritiones ad basin, etiam ex tempore modulandi ratio (1665) usa, no próprio título, *cheles* para designar *viola da gamba*,[721] instrumento associado aos termos *chelis*, *lyra*, *testudo* e *cithara* por N. E. Framery e P. L. Ginguené na *Enciclopedie methodique* (Paris, 1785).[722]

Os elementos acima permitem sugerir um novo conjunto de traduções para os instrumentos indicado por Bento XIV (quadro 55).

Quadro 55. Possíveis traduções coevas e atuais, das designações latinas de instrumentos musicais na Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749), de Bento XIV.

Latim [Bento XIV]	**Português** [séc. XVIII]	**Português** [atual]
Permitidos		
organo	órgão	órgão
barbiton	violas de arco?	violas *da gamba*?
tetracordon majus	rabecão (grande)	contrabaixo
tetracordon minus	rabecão (pequeno)	violoncelo
monoaulon pneumaticum	baixão / fagote	fagote
fidiculas	violetas	violas
lyras tetracordes	rabecas	violinos
Proibidos		
tympana	timbales	timpanos
cornua venatoria	trompas	trompas
tubas	trombetas / clarins	trompetes
tibias decumanas	charamelas	oboés
fistulas	flautas transversais	flautas transversais
fistulas parvas	flautas / gaitas	flautas *doces*
psalteria synphonica	cravos	cravos? / harpas?
cheles	alaúdes / violas de arco	alaúdes? / violas *da gamba*?

Baseando-se no quadro 55, pode-se deduzir que Bento XIV permitiu todos os instrumentos de corda regularmente utilizados em orquestras na Europa e América, durante a primeira metade do século XVIII, além do fagote (instrumento de sopro que reforçava o baixo) e do órgão, que amalgamava a harmonia das cordas. Tais instrumentos possuem semelhanças timbrísticas suficientes para gerarem uma massa sonora uniforme, que faz concentrar as atenções do ouvinte nas melodias vocais.

Por outro lado, os instrumentos proibidos foram aqueles que possuem uma variedade timbrística muito grande (flautas, cravos, tímpanos, trompetes, etc.) e, em lugar de permitirem o destaque das vozes, geram coloridos sonoros tão diferentes que compe-

[721] SIMPSON, Christopher. **The division-viol or the art of playing ex tempore upon a ground**. London: J. Curwen an Sons, s.d.. 67 p.
[722] FRAMERY, N. E. e GINGUENÉ, P. L. **Enciclopedie methodique**. In: LESCATS, Philippe & SAINT-ARROMAN, Jean. **Viole de gambe: methode et traité**. Serie 1: France 1600-1800; realisé par [...]. Courlay: J. M. Fuzeau. 1997. p. 137.

tem com elas, acabando por retirar das partes vocais o destaque que teriam com um acompanhamento exclusivo de cordas, fagote e órgão.

Caso mais complexo é o das trompas. Na década de 1740, tais instrumentos estavam sendo incorporados à orquestra (geralmente um par de trompas) devido à sua capacidade de amplificação do volume sonoro do conjunto instrumental, raramente deixando de ser usados, a partir de então. A Encíclica de Bento XIV refere-se, provavelmente, a um tipo de conjunto que ainda não contava com um par de trompas com a função de amplificação sonora, como foi comum a partir de então. Seja como for, as trompas foram, dentre os instrumentos proibidos pelo pontífice, aqueles que mais se prestaram a um amalgamento timbrístico do acompanhamento orquestral sem prejuízo da intelecção das partes vocais e, talvez, por essa razão, raramente deixaram de ser utilizadas nos conjuntos que se dedicavam à música religiosa, a partir da segunda metade do século XVIII.

A Encíclica *Annus qui* contribuiu para resolver as tensões sobre a questão musical no meio eclesiástico mas, por outro lado, abriu caminho para uma nova série de abusos que iriam se instalar a partir de inícios do século XIX, cuja solução teria de esperar pelo Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X.[723]

Na prática, Bento XIV deu liberdade à utilização do *estilo moderno*, desde que houvesse uma clara diferenciação entre a música litúrgica e a música teatral. Consequentemente, o *estilo antigo* perdeu grande parte de seu papel enquanto defensor da legislação litúrgica, embora tenha sido utilizado, de forma restrita, até o final do século XIX. A Encíclica *Annus qui* é um dos fatores que podem explicar os estilos predominantes em manuscritos musicais paulistas e mineiros dos séculos XVIII e XIX: a grande maioria das obras copiadas em período anterior à Encíclica (no Manuscrito de Piranga e no Grupo de Mogi das Cruzes) utilizam o *estilo antigo*,[724] enquanto a grande maioria das obras copiadas em período posterior à mesma empregam o *estilo moderno*.

O *estilo antigo*, que já era uma modalidade conservadora na música religiosa, assumia definitivamente, a partir da Encíclica de Bento XIV, um caráter decadente. Esse estilo foi utilizado até inícios do século XX, como atestam os manuscritos repertoria-

---

[723] Por vezes, atitudes locais levaram as exigências eclesiásticas a uma postura extrema, como relatam Grout e Palisca: "*Haydn não escreveu mais missas durante os catorze anos seguintes* [após 1782], *em parte, sem dúvida, porque um decreto imperial em vigor entre 1783 e 1792 punha restrições à execução de música com acompanhamento orquestral nas igrejas*." Cf.: GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**; revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa, Gradiva, 1994. p. 526.

[724] Todas as vinte e cinco composições do manuscrito de Piranga foram escritas em *estilo antigo*, enquanto, no Grupo de Mogi das Cruzes, quatorze obras empregam o *estilo antigo* e duas o *estilo moderno*.

dos, mas com um espaço cerimonial cada vez mais reduzido e com uma progressiva extinção de seu significado: no século XIX a produção européia de maior destaque ficou confinada à Capela Pontifícia e, fora do Vaticano, a técnica de composição do *estilo antigo* foi sendo esquecida, preocupando-se os músicos mais em copiar obras dessa categoria já prontas para uso em algumas cerimônias, do que utilizar o estilo em novas peças.

O Brasil possui uma situação particular em relação à pesquisa do *estilo antigo*, pois a quase totalidade dos manuscritos musicais conhecidos, em acervos do país, foi copiada após a década de 1760, justamente quando esse estilo foi utilizado com freqüência cada vez menor. Dentre as milhares de obras copiadas na segunda metade do século XVIII e em todo o século XIX, consultadas em acervos mineiros e paulistas (à exceção do MSP e do GMC), foi constatada a existência de pouco mais de uma centena de obras em *estilo antigo*, cento e nove delas estudadas neste trabalho.

Embora seja possível reconhecer a influência da Encíclica *Annus qui* na produção musical religiosa brasileira da segunda metade do século XVIII, como já demonstrou Maurício Dottori,[725] a documentação eclesiástica brasileira sobre música anterior ao século XX não cita esse documento, como também não cita outras determinações emitidas em Roma, à exceção dos Decretos do Concílio de Trento. Os textos eclesiásticos brasileiros destinados a regulamentar a prática musical, especialmente na primeira metade do século XVIII, preocupam-se quase somente com a exclusão de gêneros profanos das igrejas (como cantigas, vilancicos e congêneres) e com a correta utilização dos textos e das unidades funcionais em Missas e Ofícios Divinos.[726]

Por essa razão, é possível inferir que a maior parte das transformações estilísticas verificadas na música religiosa brasileira, a partir da segunda metade do século XVIII, não tenha resultado de pressões eclesiásticas locais, mas ocorreu pela assimilação direta de técnicas e do próprio repertório religioso europeu, que já havia resistido às censuras litúrgicas. Essa hipótese determina, entre outras, a necessidade de um permanente contato com a legislação eclesiástica romana e, principalmente, com a produção musical européia, para se compreender a prática musical religiosa no Brasil.

[725] DOTTORI, Maurício. Ensaio sobre a música colonial mineira. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1992. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 114 p.
[726] Cf.: CASTAGNA, Paulo. Sagrado e profano na música mineira e paulista da primeira metade do século XVIII. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 97-125.

2.9.2. A Restauração

Após a Revolução Francesa (1789), iniciou-se uma crise entre Igreja e o Estado, na Europa e América, que se arrastou por quase todo o século XIX. Após um acordo entre Napoleão Bonaparte e o Papa Pio VII, em 1801, a partir do qual muitas propriedades da Igreja foram confiscadas, surgiu uma tendência de secularização da sociedade. A queda ou transformação dos regimes monárquicos, o progressivo rompimento das relações entre Igreja e Estado, o advento do cientificismo, a industrialização da Europa, que criava novas classes e novos problemas sociais (que não receberam propostas de solução por parte da Igreja), acarretaram uma diminuição radical de sua influência na sociedade. Philip Hugues resume da seguinte maneira os problemas enfrentados pela Igreja nesse período:[727]

> "*Não seria exagero dizer-se que a revolução Francesa caiu sobre as autoridades dominantes da Igreja como um raio num céu de verão. Aquela longa série de acontecimentos que se vinham verificando desde 1758 havia ensinado muitas coisas a Pio VI, exceto o que era mais importante, isto é, mais cedo ou mais tarde tanto as monarquias absolutistas quanto o papado seriam vítimas da agressão da nova filosofia;* [...] *Naquele tumulto geral do quarto de século que se seguiu à destruição da Bastilha (14 de julho de 1789) foi destruído o que restava da estrutura material que preservara o catolicismo da Idade Média.* [...]"

Após a ocupação de territórios da Igreja em 1798, pelo estado absolutista gerado pela Revolução, o Papa Pio VI foi preso e, após dezoito meses, morreu no cárcere (1799). Pio VII (1800-1823) também chegou a ser preso, mas tentou iniciar a recuperação da Igreja, embora essa tarefa tivesse de esperar até o início do século XX para ser concretizada:[728]

> "*Pio VII voltou à sua capital a fim de enfrentar a tarefa de reconstruir a Igreja que, em toda a parte, se achava em ruínas e havia perdido, na catástrofe, toda aquela imensa organização de ordens religiosas, que havia sido o mais belo instrumento de governo. Nunca houvera tão poucas abadias beneditinas, desde o tempo de São Gregório o Grande. Os dominicanos haviam sofrido tanto, que teriam que levar ainda uns sessenta anos para se tornarem poderosos.* [...]"

---

[727] HUGUES, Philip. **História da Igreja Católica**: tradução de Leônidas G. de Carvalho. 2 ed., São Paulo: Dominicus ed., 1962. p. 212.
[728] Idem. Ibidem. p. 213. O autor acrescenta, na mesma página: "*As ordens monásticas bem como a influência da liturgia haviam ficado reduzidas a quase nada.*

Os reflexos da perda de poder da Igreja foram rapidamente sentidos no Brasil. John David Parker,[729] que estudou as relações entre Igreja e Estado, na transição do século XVIII para o XIX, concluiu que, para a elite brasileira, o "desenvolvimento" implicava, entre outras coisas, na procura de um substituto para o trabalho escravo. Na abertura dessa possibilidade a imigrantes não católicos, a elite local descartou o tradicional papel da Igreja enquanto árbitro universal, legando-a ao cuidado dos escravos e das camadas pobres da população.[730]

Em decorrência desses acontecimentos, a Igreja, no século XIX, começava a legar certas questões a um segundo plano, entre elas a questão da música sacra. Obviamente, o *estilo moderno* utilizado nessa época, que transformava as Missas e Ofícios Divinos em verdadeiras óperas com texto sacro, era totalmente contrário às determinações emitidas desde o Concílio de Trento, incluindo a Encíclica *Annus qui* (1749). Todavia, a Igreja não conseguiu, até inícios do século XX, apresentar soluções para o problema, as quais, além disso, correriam o risco de agravar ainda mais sua perda de poder. Os fiéis prestigiavam a nova música religiosa e a Igreja presenciava "abusos" às prescrições musicais ainda maiores que aqueles verificados nos séculos XVII e XVIII. Giuseppe Baini, reconhecendo a total subversão dos ideais canônicos, restabelecidos com uma certa eficácia por Bento XIV, afirmava, em 1828:[731]

> "*Calo-me, pois, em relação à música instrumental de nosso tempo* [...] *Esta tornou a afrontar as expressas proibições do Vaticano em relação aos instrumentos de sopro e, por fim, aos de percussão; assim, essa música caiu no universal desprezo das pessoas de bom senso e até mesmo dos libertinos. Não há quem não deteste seu aparato teatral e suas maneiras próprias da cena.*"

---

[729] PARKER, John David.The Tridentine Order and Governance in Late Colonial Brazil, 1792-1821. Tese (PHD): University of Washington, 1982. 281 p. Resumo em: <http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p8304406>.

[730] Ligada à libertação dos escravos (no caso, a Lei do Ventre Livre), surgiu também a Questão Religiosa (1872-1875), um conflito entre a Igreja e a Maçonaria, no qual a Coroa teve participação, mas o Brasil esteve envolvido em questões com a Santa Sé desde 1824, por defender o direito do padroado, de acordo com o qual, o clero era pago pelo Estado e praticamente equiparado ao funcionalismo público.

[731] "*Quanto poi alla musica strumentale de' nostri tempi io muto linguaggio* [...] *Ella si è voluta far lecito contro gli espressi divieti del Vaticano di adottare anche gli strumenti da fiato e perfino quelli di pulsazione; bene le sta s'è caduta nel dispregio universale delle persone di buon senso, e de' medesimi libertini. Non v'ha chi non detesti il suo teatrale apparato, le sue maniere da scena.*" Cf.: BAINI, G. **Memorie storico-critiche, di G. p. da Palestrina**. Roma: Soc. Tipografica, 1828, v. 1, p. X. Apud: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 98.

A produção religiosa européia, em quase todo o século XIX (em países católicos americanos a partir das décadas de 1820 ou 1830) aproximou-se de tal forma da ópera, que as maiores diferenças entre elas foram reduzidas apenas ao idioma e à ausência de cena para os textos litúrgicos. Os autores de destaque na música religiosa também foram compositores de ópera. Para G. B. Inama e Michele Less, as composições destinadas à igreja, apesar de religiosas, perderam o atributo sacro que, bem ou mal, manteve-se até fins do século XVIII:[732]

> "*Por essas e outras causas,* não se pode tomar por sacra a música de Rossini, Donizzetti, Bellini, Verdi *e de tantos outros, embora composta para uso eclesiástico: estes são grandes compositores de teatro, clássicos artistas, mas sua musica para igreja não é digna desse santo lugar, pois opõe-se, em muitos aspectos, à vontade da autoridade competente em relação a essa categoria de música.* Mayer, Puccita, Vecchiotti *eram ótimos cristãos, mas suas composições não são próprias para a Igreja; menos ainda aquela de* Mercadante, Rossi, Cannotti, Aldega, Bussola *e outros. Todos esses mestres não levaram em consideração as prescrições da Igreja e, por essa razão, suas obras religiosas, apesar de serem admiravelmente regradas em relação ao aspecto artístico, não são aptas para a liturgia* [...]."

A proximidade entre essas duas modalidades musicais foi tão grande que se proliferou até uma forma prática e de agrado popular na produção de peças religiosas: retirar o texto original de árias de ópera, e aplicar nestas o texto latino correspondente à função na qual a música seria utilizada. Um grupo de manuscritos da Coleção Curt Lange, do Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG), cuja cópia mais antiga é de meados do século XIX, contém música para soprano e orquestra com o texto *Æterna Christi munera* (Hino das Matinas do Comum dos Apóstolos e Evangelistas),[733] mas cuja música foi extraída da ária "*Una voce poco fà, quì nel cor mi risuonò*", cantada pela perso-

---

[732] "*Per queste ed altre cause* non si può dunque avvere per sacra la musica di Rossini, Donizzetti, Bellini, Verdi *e di tanti altri, sebbene composta per uso ecclesiastico: saranno essi grandi compositore da teatro, saranno classici artisti, ma la musica da loro scritta per la chiesa non è degna di quel santo luogo, perchè urta in molti punti contro le qualifiche volute in siffatta musica dall'autorità competente.* Mayer, Puccita, Vecchiotti *erano ottimi cristiani, ma le loro composizioni non sono per chiesa; molto meno quelle di* Mercadante, Rossi, Cannotti, Aldega, Bussola *e va dicendo. Tutti questi maestri non ebbero sott'occhio i prescritti della Chiesa, e perciò le loro opere religiose, benchè di regola ammirabili sotto l'aspetto dell'arte, non sono atte per la liturgia* [...]." Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 63-64.

[733] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. **Acervo de manuscritos musicais**: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. v. 2, 1994. n. 319, p. 61.

nagem Rosina na segunda cena do primeiro ato da ópera *Il Barbiere di Siviglia* (Roma, 1816), de Gioacchino Rossini (exemplo 77).[734]

Exemplo 77. *Æterna Christi munera* (Hino das Matinas do Comum dos Apóstolos e Evangelistas) de MIOP/CP-CCL 319, c. 1-17, com melodia da ária "*Una voce poco fà, quì nel cor mi risuonò*", da segunda cena do primeiro ato da ópera *Il Barbiere di Siviglia* (Roma, 1816), de GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868).

Andante moderato

S

12

Æ - ter- na Chri- sti mu- ne- ra a - pos - to - rumglo-ri - am

Embora a luta contra o liberalismo houvesse fracassado, a reação da Igreja ao desvirtuamento das prescrições tridentinas começou em meados do século XIX, gerando um processo que iria eclodir somente com as reformas de Pio X (1903-1914) e denominado, genericamente, *restauração*. Tal processo teve duas vertentes principais: 1) a restauração do canto gregoriano medieval, que iria substituir ou uniformizar todas as versões do cantochão praticadas até então; 2) a supressão do caráter operístico da música religiosa, em nome de um tipo de música baseado na polifonia palestriniana. Em 16 de agosto de 1842, o Cardeal-Vigário Constantinus Patrizi, adepto do projeto restaurista, promulgou um Édito contra os abusos da música instrumentada à maneira operística, destinado a instruir os mestres de capela e organistas:[735]

> "*1. Nas igrejas são permitidas somente as músicas assim ditas* a cappella. *Querendo-se realizar música instrumental, deverá ser solicitada licença a nós ou ao nosso Monsenhor Vice-gerente e, caso em alguma rara oportunidade seja concedida a permissão, isto não ocorrerá a não ser com a condição de que nessa música não sejam usadas caixas, nem tímpanos, nem harpas, nem outros instrumentos similares, não empregados na Igreja ou demasiado fragorosos.*
>
> *2. Na música* a cappella *e na música instrumentada deverá observar-se a maior gravidade possível no canto, sem misturar nada que lem-*

[734] KOBBÉ, Gustave. *O livro completo da ópera: editado pelo conde de Harewood*; tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 240.

[735] "*1. Nelle chiese sono permesse solamente le musiche cosi dette a cappella. Volendosi eseguire musiche instrumentale, se ne dovrà riportare licenza da Noi o dal Nostro Monsignor Vicegerente, e qualora in qualche rara volta si crederà accordare il permesso, questo non si rilascerà se non colla sottintesa condizione, che in esse non si usino mai nè casse, nè timpani, nè arpe, nè altri siffatti strumenti o non usati, o troppo fragorosi. 2. Si nelle musiche a cappella che nelle strumentate si dovrà usare la maggiore gravità del canto senza frammischiare nulla che ricordi i pezzi di teatro, o che sappia di profano. Si dovrà ancora evitare la soverchia ripetizione dei versetti, e se ne proibisce assolutamente l'arbitraria posposizione.*" Cf.: ALFIERI, O. **Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica**. Roma: Tip. delle Belle Arti, 1843. Apud: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 102.

> *bre peças de teatro, ou que tenha sabor profano. Deve-se evitar, ainda, a excessiva repetição de versos, estando absolutamente proibida sua arbitrária posposição.*"

Foi, entretanto, a *Ordinatio quoad sacram musicen*, da Sagrada Congregação dos Ritos (25 de setembro de 1884), o primeiro conjunto de determinações que explicitou o interesse da Igreja pela revigoração do *estilo palestriniano*. De acordo com G. B. Inama e Michele Less, esta *Ordinatio* "[...] *é como um apanhado das leis e decretos já emitidos pela Igreja nesta matéria*",[736] mas sua objetividade e abrangência são maiores que as da Epístola Encíclica *Annus qui hunc* (19 de fevereiro de 1749) de Bento XIV ou que a dos Decretos anteriormente emitidos pela Congregação. Os artigos que contém as normas mais importantes para este trabalho são as seguintes: [737]

> "*Art. 4. A música vocal e instrumental proibida na igreja é aquela que, por seu tipo ou pela forma com a qual se apresenta, tende a distrair as almas dos ouvintes na casa de orações.*[738]
>
> *Art. 5. É severamente proibida na igreja todas as músicas vocais compostas sobre motivos ou reminiscências teatrais* [operísticas] *e profanas, mesmo aquelas estruturadas sobre formas ligeiras e lascivas, como são as* cabaletas *e* cavatinas; *também as melodias monódicas ao modo teatral* [recitativos]. *São permitidas as melodias a solo, os duetos, os tercetos e aquelas a mais vozes, possuírem caráter sacro, assim como toda a composição.*"[739]
>
> [...]
>
> "*Art. 8. É proibido inserir desordenadamente o canto figurado no cantochão; consequentemente, são vetados os ditos* pontos musicais *no canto das Paixões de Nosso Senhor, nos quais deve-se seguir o* Diretório do coro. *São permitidas tão somente as respostas polifônicas das Turbas, de acordo com os modelos da escola romana, sobretudo de* [Giovanni Pierluigi da] *Palestrina.*"[740]
>
> [...]

---

[736] "[...] *è come un succinto delle leggi e dei decreti già dati dalla Chiesa in codesta materia.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 365.

[737] ROMITA, Florentius. Op. cit. § II, p. 283-287. Traduzida para o Italiano em: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 366-369.

[738] "*Art. 4. Musice vocalis melodis instrumentis confecta, quam Ecclesia reprobat, ea est, quæ sive ratione typi originarii, sive formæ quam induit apta est auditorium animis in ea, quæ Domus orationis est, distrahendis.*"

[739] "*Art 5. Omnino interdicitur in Templo Sancto quævis musice vocalis theatrorum concentibus profanisve confecta, aut modis concinnata nimis levibus mollibusque; cujusmodi sunt* Cabalette-Cavallette *ut aiunt: item melodiæ monodicæ plus æquo theatrorum more exaggerattæ: permittuntur tamen sive singulares, sive inter duas, sive inter tres, sive etiam inter plures voces musici concentus, si quidem melodiæ sacræ indolem retineant, atque cum reliqua compositione apte sint colligati.*"

[740] "*Art. 8. Cantum figuratum Gregoriano inordinate commiscere haud licet; atque idcirco in solemni cantu Dominæ Passionis, in quo Directorium ad amussim sequendum est, quæ dicuntur Puncta musica inhibentur: permittitur solummodo Turbæ melodia polyphona, juxta scholæ Romanæ, præsertim verso Palestrinæ, Viri Magistri, modulos, respondere.*"

> "*Art. 11. É severamente vetado executar na igreja quaisquer partes ou reminiscências de obras teatrais, como dramas* [óperas] *e peças dançadas de quaisquer gêneros, como* polcas, valsas, mazurcas, *em melodias a solo, a duo ou em quartetos, compostas ou alternadas à maneira de* galopes, rondós, schottisches, varsovianas, lituanas *etc., assim como* hinos nacionais, cantos vulgares [...], cômicos, romances *e todos os demais gêneros profanos.*[741]
>
> *Art. 12. Estão vetados os instrumentos musicais excessivamente fragorosos e estrepitosos, como os de percussão - tanto os maiores, como as caixas, quanto os menores, como os de madeira e os pratos - os instrumentos musicais usados pelos cômicos, o piano. São permitidos, entretanto, os trompetes, as flautas e instrumentos semelhantes (tocados em barcos na Ænea) e os instrumentos dessa classe utilizados pelo povo de Israel nos louvores e cânticos divinos, desde que usados com perícia e gravidade, especialmente no canto do hino* Tantum ergo, *à Bênção do Santíssimo Sacramento.*"[742]

A Igreja contou, na segunda metade do século XIX, com a colaboração das Sociedades de Santa Cecília na reação contra o *estilo moderno* e no projeto restaurista. Desde o século XVI existiam associações de leigos - genericamente denominadas Sociedades de Santa Cecília - destinadas a cultivar a música religiosa (a primeira delas fora fundada em Roma por Alessandro Marino). O Cecilianismo foi o resultado dos esforços empreendidos por essas sociedades, fortalecido a partir de 1867, com a fundação em Bamberg (Alemanha) e aprovação papal da *Cæcilienverein* (Sociedade de Santa Cecília), uma das mais ardorosas entidades defensoras do estilo palestriniano. No mesmo ano de sua fundação, entretanto, Ludovic Celler mostrava-se cético em relação ao projeto de restauração, afirmando que: "*Já se tentou realizar uma restauração da antiga música sacra, a qual não satisfez mais que o desejo de curiosos. Essa restauração não pode durar muito. O sentimento religioso tornou-se, assim, menos absoluto.*"[743]

---

[741] "*Art. 11. Severissime inhibetur sonitu in Ecclesia referre quamlibet partem, vel ut ajunt, reminiscentiam concentuum, qui in theatris, sive in Drammate peragendo, sive in Choreis sociandis dirigendisve, cujusque generis sint, fieri consueverunt: cujusmodi sunt:* Polka, Walser, Masurcha, *Chorea singularis inter duos, vel mixta inter quatuor, vel composita et alterna,* Galopp, Rondò, Scottisch Varsovienne, Lituana... *Item Hymni nationales, Cantus vulgares* [...], *sive scurriles, romanticæ, aliaque id genus omnino profana.*"

[742] "*Art 12. Interdicuntur musica instrumenta nimis fragorosa strepentiaque; cujusmodi sunt Tympanum sive majus, quod clava; sive minus, quod ligneis paviculis pulsatur; atque æneæ patinæ; item musica instrumenta, quibus scurræ utuntur; nec non organum majus fidibus intentum, seu cymbalum domesticum. Tubæ vero, Tibiæ, et instrumenta æneis orbibus consertis (qui navicula item ænea pulsantur) conflata: aliaque id genus, quibus populis Israeliticus in divinis laudibus canendis olim utebatur, permittuntur, dummodo perite graviterque, præsertim in canendo Hymno* Tantum ergo... *quum Venerabilis Sacramenti benedictio impertitur, adhibeatur.*"

[743] "*Une restauration de l'ancienne musique sacrée a déja été tentée; elle n'a satisfait qu'un désir de curieux. Elle ne pouvait durer. Le sentiment religieux est devenu moins absolu.*" Cf.: CELLER, Ludovic. **La Semaine Sainte au Vatican**: étude musicale et pittoresque; texte et musique. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1867. p. 154.

A opinião de Celler nada mais representava que o senso comum dos músicos e, principalmente, do público freqüentador dos ofícios religiosos (poder-se-ía dizer dos "espetáculos" religiosos), que já havia assimilado a associação entre a ópera e a música religiosa, quase definitivamente estabelecida na primeira metade do século XIX. O autor não considerava a possibilidade de abandono do repertório musical em uso, em nome do ideal defendido pela Igreja e pelos adeptos do cecilianismo:[744]

> "*Não se pode concluir satisfatoriamente a restauração da música religiosa tal como a compreendem e esperam os partidários dos estilos gregorianos e de Palestrina. A música se modifica a cada século; devido à sua natureza, de uma forma menos precisa que nas outras artes, a música está sujeita a maior quantidade de variações: todo sistema absoluto torna-se prejudicial ao extremo. Se houvesse lugar para a restauração de um dos estilos em desuso, esta não interessaria mais que a alguns arqueólogos.* [...]"
>
> [...]
>
> "*Como lamentar a perda da música dos séculos passados, quando ainda se pode compreender sem problemas as composições de* [Johann] *Sebastian Bach e de Händel? Ainda mais próximos de nós existem os imensos reservatórios de obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini e Mendelssohn, e posso, ainda, incluir os nomes de Gluck, Weber e Meyerbeer;* [...]."

De fato, G. B. Inama e Michele Less reconheciam que "*o povo não gosta de música demasiado séria como a ceciliana, angulosa, monótona e sem melodia de qualquer duração; quer, ao contrário, uma música graciosa, de fácil compreensão, sentimental; de outra forma, afasta-se da igreja e, com isso, contribui para piorar as condições do culto público.*"[745] Mesmo assim, o projeto interessava à Igreja: o cumprimento das prescrições litúrgicas, que, até então, eram de responsabilidade exclusiva das autoridades eclesiásticas, era, em parte, transferido a agrupamentos de leigos. Pela Bula de 16 de dezembro de 1870, Pio IX aprovou os Estatutos da Sociedade Ceciliana Geral, que

---

[744] "*On ne peut rien conclure de favorable à la restauration de la musique religieuse telle que la comprennent et l'espèrent les partisans des styles grégoriens et de Palestrina. La musique se modifie à chaque siècle; par sa nature, d'une forme moins précise que les autres arts, elle est sujette à plus de variations: tout système absolu lui est nuisible au plus haut point. Si une restauration d'un des styles disparus avait lieu, elle n'interéiserat que quelques archéologues.* [...] / [...] / *Comment regretter la musique des siécles disparus, quand nous pouvons encore comprender sans peine les compositions de Séb. Bach et d'Haendel. Plus près-de nous existent les immenses réservoirs des oeuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Chérubin et Mendelsohn, et je pourrais ajouter le noms de Gluck, Weber et Meyerbeer;* [...]." Cf.: Idem. Ibidem. p. 154-155.

[745] "*il popolo non gusta la musica ceciliana, troppo seria com'essa è, angolosa, monotona e senza melodie di qualche durata; vuole invece una musica piacevole, di facile intelligenza, sentimentale; altrimenti fugge di chiesa, e col rimedio si vengono a peggiorare le condizioni del culto pubblico.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 257.

passou a ser utilizada para a elaboração dos estatutos das Sociedades Cecilianas diocesanas e paroquiais. No art. II, § 2 desses Estatutos, evidencia-se os objetivos de tais sociedades:[746]

> "*A Sociedade possui como objetivo subsidiar e promover a música eclesiástica católica, segundo o sentido e o espírito da Santa Igreja, de acordo com as leis e prescrições litúrgicas. Esta empenha-se em cultivar: 1) O canto gregoriano coral; 2) O canto figurado eclesiástico de tempos antigos e modernos; 3) O canto popular de igreja em língua materna; 4) O som do órgão e o canto das composições eclesiásticas com acompanhamento de órgão; 5) A música instrumental, onde se costuma, quando serve de acompanhamento ao canto eclesiástico.*"

Torna-se claro, a partir desse momento, que o projeto restaurista tinha pouca relação com anseios gerais do povo cristão, mas sim com a opinião dos setores mais conservadores da Igreja e da sociedade. O foco do movimento cecilianista estava em regiões católicas alemãs, particularidade que também interessava à Igreja, pela possibilidade de retomada da influência local, muito diminuída com as reformas luteranas que se estabeleceram a partir de 1517. Foi também na Alemanha, a partir da década de 1870, que se concretizaram as primeiras iniciativas destinadas a subsidiar o movimento restaurista, seja no canto gregoriano, seja na polifonia palestriniana: em Regensburg, entre 1877-1900, publicaram-se os novos livros litúrgicos por Friedrich Pustet, e em Leipzig, entre c.1870-1907, foi realizada a edição das obras completas de Palestrina, sob a coordenação de Franz Xaver Haberl e Franz Espagne.[747]

A partir dessas iniciativas, a Igreja encontrou sustentação para iniciar a efetiva proibição do estilo operístico na música religiosa e impor a restauração da polifonia palestriniana e do canto gregoriano, se bem que ainda não estava em jogo a restauração proposta pelos beneditinos do mosteiro de Solesmes. O Decreto n. 3830 (7 de julho de 1894) da Sagrada Congregação dos Ritos, que tornou geral o *Decreto sobre a música sacra*, da Carta de Leão XIII aos Ordinários da Itália,[748] determinou, pela primeira vez, a restauração gregoriana e palestriniana, ao lado da proibição das melodias de caráter operístico:[749]

---

[746] Idem. Ibidem. p. 380.

[747] PALESTRINA, Pierluigi da. **Pierluigi da Palestrina's Werke**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c.1870-1907. 33 v.

[748] *De Musica Sacra Acta / Ordinatio quam mature perpensam Sacra Rituum Congregatio in Ordinariis Cœtibus dd. 7 et 12 Junii 1894 approbandam censuit.*

[749] "*Art. 4. Quoad genus polyphonicum, Petri Aloysii Prænestini musice eiusque probatorum imitatorum Dei Domo perquam digna reputatur: itemque divino cultu digna censetur ea musice chromatica, quam ad*

> "*Art. 4. Quanto ao gênero polifônico, a música de Pedro Luís de Palestrina e dos seus imitadores aprovados, é julgada muito digna da Casa de Deus: do mesmo modo se julga digna do culto divino a música cromática que os mestres doutos das escolas italiana e estrangeiras e sobretudo os mestres romanos trouxeram até ao nosso tempo, cujas composições, visto serem verdadeiramente sacras, a autoridade eclesiástica muitas vezes louvou.*
>
> *Art. 5. Se, porventura, se concluir que as composições de música polifônica, embora boas, muitas vezes, por causa duma execução imprópria não convém à Casa de Deus, substitua-se pelo canto gregoriano nas funções estritamente litúrgicas.*"
>
> [...]
>
> "*Art. 9. É proibida, rigorosamente, nas igrejas, a música quer para canto, quer para instrumentos que tenha qualquer sabor profano, mormente a que de vez em quando respira ou patenteia melodias teatrais.*"

O texto que ordenou a definitiva instauração dessas reformas foi o Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X,[750] tornado obrigatório a todas as igrejas católicas pelo Decreto n. 4131 (8 de janeiro de 1904) da Sagrada Congregação dos Ritos,[751] "*Urbis et Orbis*", sob a forma de "*Instructionis de musica sacra*". O Motu Proprio de Pio X foi o mais explícito e mais eficaz conjunto de determinações sobre a música sacra já emitido pela Igreja Católica. No texto, Pio X renovou as recomendações de seus antecessores sobre o uso exclusivo do latim nas funções litúrgicas solenes, sobre os textos permitidos e proibidos enquanto estivesse exposto o Santíssimo Sacramento, sobre os textos obrigatórios em Missas e sobre as prescrições do *Cæremoniale Episcoporum* para as Vésperas.

---

nostram usque ætatem docti magistri ex italis exterisque Scholis ac præsertim Romani magistri transmisere; quorum compositiones, utpote vere sacras, pluries ecclesiastica laudavit Auctoritas. / [...] / *Art. 5. Cum apprime constet compositionem musicæ polyphonicæ, etsi optimam sæpe ob ineptam executionem Dei Domum decedere; eo in casu Gregorianus cantus in functionibus stricto sensu liturgicis adhibeatur.* / [...] / *Art. 9. Strictissime in Ecclesiis interdicitur quæpiam musica sive concentus, sive sonitus, quæ profanum quid sapiat, præsertim quæ theatrales melodes quomodocumque redoleat vel referat.*" Cf.: 1) DECRETA Authentica Congregationis Sacrorum Rituum, 1898-1900. v. 3, p. 264-272. ROMITA, Florentius; 2) Op. cit. p. 288; 3) RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 167.

[750] Esse texto foi impresso, entre outros, em: 1) **Lyra Sacra**: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladainhas; com approvação, louvor e recommendação da Auctoridade ecclesiastica. Braga, S. Fiel, 1904. p. 7-17; 2) SERRANO, P. L., O.S.B. **Música religiosa**: ó comentario teórico practico del Motu Proprio por el P. L. Serrano, O.S. B. del Monasterio de Silos (con las debidas licencias). Barcelona: Gustavo Gicli, 1906. 180 p.; 3) D'ALESSI, Mons. Giovanni. **Il Motu Proprio sulla musica sacra di S.S. Papa Pio X con note illustrative e la Costituzione Apostolica "Divini cultus sanctitatem" di S.S. Papa Pio XI**. 3. ed. Vicenza: 1919. 158 p.; 4) RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. **Música sacra**: comentário do Motu Proprio sobre a Música Sacra de Sua Santidade Pio PP. X. 2. ed., Petrópolis, Rio de Janeiro, São Paulo: Vozes, 1950. 144 p.

[751] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 107-109.

O Motu Proprio de 22 de novembro de 1903 elegeu o canto gregoriano como aquele que possuía o que o Pontífice denominou "*as qualidades próprias da liturgia*" e, segundo ele: "*a santidade e a delicadeza das formas, donde resulta espontaneamente outra característica, a universalidade*".[752] A partir dessa observação, Pio X determinou que o canto gregoriano deveria "*restabelecer-se amplamente nas funções do culto*",[753] solicitando que fossem criadas comissões de peritos sobre música sacra em todas as dioceses, *scholæ cantorum* nas igrejas principais e a promoção de escolas superiores de música sacra.

Pio X identificou no estilo palestriniano e no *estilo antigo* romano (sobretudo aquele praticado na capela pontifícia) as bases da música litúrgica oficializada no *Motu Proprio* de 1903, prescrição que somente seria modificada pelo Concílio Vaticano II (1961-1965) quando, pela primeira vez, seria levada em consideração a necessidade dos fiéis, além da tradição romana.[754] A determinação de 1903, referente à restauração da música antiga, encontra-se no capítulo II (Gêneros de música sacra, § 3):[755]

> "*As sobreditas qualidades* [santidade e delicadeza das formas] *verificam-se também na polifonia clássica, especialmente na da escola romana, que no século XVI atingiu a sua maior perfeição com as obras de Pedro Luís de Palestrina, e que continuou depois a produzir composições de excelente qualidade musical e litúrgica. A polifonia clássica aproximando-se do modelo de toda a música sacra, que é o canto gregoriano, mereceu por esse motivo ser admitida, juntamente com o canto gregoriano, nas funções mais solenes da Igreja, quais são as da Capela Pontifícia. Por isso também essa deverá restabelecer-se nas funções eclesiásticas, principalmente nas mais insignes basílicas, nas igrejas catedrais, nas dos Seminários e outros institutos eclesiásticos, onde não costumam faltar os meios necessários.*"[756]

---

[752] Idem. Ibidem. p. 173-174.
[753] Idem. Ibidem. p. 175.
[754] A determinações sobre a música sacra estão na *Constituição Sacrossanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia*, cap. 6. A mais inovadora delas está no § 118: "*O canto popular religioso seja inteligentemente incentivado, de modo que os fiéis possam cantar nos piedosos e sagrados exercícios e nas próprias ações litúrgicas, de acordo com as normas e prescrições das rubricas.*" Cf. CONCÍLIO Ecumênico Vaticano II: constituições, decretos, declarações, documentos e discursos pontifícios. São Paulo: Edições Paulinas, 1967. p. 81-83.
[755] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. Cap. II, § 4, p. 175-176.
[756] "*3. Qualitates hac in gregorianis concentibus maxime inveniuntur; igitur hujusmodi cantus Ecclesiæ Romanæ proprius est: unum hunc ab antiquis patribus hæreditate accepit, hunc summa cura longo sæculorum cursu in Codicibus liturgicis custodivit, hunc tamquam suum directo fidelibus proponit, tunc in nonnullis Liturgiæ partibus unice constituit, quem recentissima studia ad pristinam integritatem puritatemque tam feliciter reddiderunt.*" Romita, II, p. 293-294.

Entre as determinações mais contundentes relativas à *música figurada* na igreja, estão as proibições de elementos musicais oriundos do "estilo teatral" (ou seja, da ópera), da predominância sonora dos instrumentos musicais às vozes, dos longos trechos exclusivamente instrumentais, do piano, dos instrumentos "fragorosos" (como tambor, bombo, pratos e campainhas) e das bandas musicais nas igrejas (apesar de estas serem permitidas no adro e nas procissões, sob circunstâncias especiais). A condenação à sonoridade operística acarretaria a maior transformação na prática musical religiosa já verificada, depois daquela prescrita pelo *Concílio de Trento* (1545-1563):[757]

> "*6. Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral, que durante o século XVI esteve tanto em voga, sobretudo na Itália. Este, por sua natureza, apresenta a máxima oposição ao canto gregoriano e à clássica polifonia, por isso mesmo às leis mais importantes de toda a boa música sacra. Além disso, a íntima estrutura, o ritmo e o chamado convencionalismo de tal estilo não se adaptam bem às exigências da verdadeira música litúrgica.*"[758]

A música sacra baseada em caráter operístico começou a ser retirada das cerimônias religiosas em todo o mundo católico, acarretando a substituição de boa parte do repertório religioso dos séculos XVIII e XIX que ainda se mantinha em uso. Esse fato demonstra que a evolução da linguagem musical não é condicionada apenas pela vontade dos compositores ou pelo gosto do público, mas também por questões políticas mais amplas. Ressalte-se, ainda, que, ao determinar uma restauração da música sacra com base no canto gregoriano medieval e na polifonia palestriniana, Pio X não somente condenava a música religiosa dos séculos XVIII e XIX, maioritariamente escrita sob influência do estilo teatral, mas também as últimas fases do *estilo antigo*, já muito distantes de sua origem, no século XVII.

Pio X promulgara, no Motu Proprio n. 4134 (25 de abril de 1904), a restauração do canto gregoriano com base nas edições de Solesmes, revogando os livros então publicados por Friedrich Pustet, como já visto. A partir de então, as determinações eclesiásticas foram destinadas unicamente a regulamentar e sustentar as reformas ordenadas

---

[757] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 176.

[758] "*6. Inter varia recentioris musicæ genera, theatralis stylus, superiore sæculo cum maxime in Italia vulgatus, ad divinas res prosequendas minus idoneus visus est; natura enim sua gregorianæ rationi classicæque polyphoniæ, atque ideo supremæ legi sacræ musicæ cujusvis opponitur. Præterea intima structura, rhythmus, conventionalismus, ut ajunt, recentioris hujus artis, nonnisi male respondet iis, quæ cantus vere liturgicus postulat.*" Cf.: ROMITA, Sac. Florentius. Op. cit. p. 295.

pelo Pontífice, até o advento do Concílio Vaticano II (1961-1965), embora seja observada, nessas leis, uma certa tendência a admitir cantos populares em ocasiões especiais.

As reformas de Pio X levaram alguns anos para se refletir no Brasil. O Primeiro Sínodo da Diocese de Mariana, celebrado pelo Bispo D. Silvério Gomes Pimenta em 1903, poucos meses antes da emissão do Motu Proprio n. 4121, ainda continha aplicações locais dos Decretos do Concílio de Trento.[759] Foi somente no Regulamento sobre Música Sacra, emitido na Pastoral Coletiva dos Arcebispos e Bispos das Províncias Eclesiásticas do Rio de Janeiro, Mariana, São Paulo, Cuiabá e Porto Alegre (25 de setembro a 10 de outubro de 1910), que as determinações de Pio X começaram a ser efetivamente aplicadas.

Em relação ao cantochão, o Regulamento de 1910 determinava (§ 11): "[...] *que em todas as nossas igrejas se reforme pouco a pouco o cantochão em voga, substituindo-o pelo canto gregoriano tradicional.* [...]".[760] Quanto às Missas, tal Regulamento foi explícito ao proibir sua divisão em vários movimentos, como normalmente ocorria nas composições dessa espécie desde o final do século XVIII:[761]

> "*3º - Devem ser quanto antes proscritas e substituídas, porque estão por si mesmas reprovadas e condenadas, todas as Missas que não conservam a unidade de composição própria do texto.*
>
> *Tais são as missas, cujas partes do* Gloria *ou do* Credo *como, por exemplo, o* Laudamus, *o* Gratias agimus, *o* Domine Deus, *o* Incarnatus, *etc., são compostas por números separados, de modo a formarem por si sós uma composição à parte, que pode ser destacada e substituída por outra de igual jaez.*"

O Regulamento sobre Música Sacra de 1910 proibiu as bandas musicais no interior da Igreja (§ 9) mas, como determinara Pio X, não se opôs à sua atuação em outros locais: "*Fora delas* [as igrejas], *são permitidas* [as bandas musicais] *nas procissões, contanto que os músicos se comportem com respeito e edificação cristã e se abstenham de executar composições profanas e ligeiras.*"[762] A diferença entre bandas e orquestras,

[759] "*Ficam proibidas quaisquer festividades que, sob o pretexto de devoção, se celebram com orgias ou danças,* verbi gratia *os congados, charolas, etc., como também proibimos o abuso de senhoras conduzirem andores em procissões ou terços.*" Cf.: PRIMEYRO Synodo da Diocese de Marianna celebrado pelo Exm.º e Rvmº Snr. Bispo D. Silverio Gomes Pimenta; julho de 1903. Marianna: Typographia Episcopal, 1903. Título II, cap. XXII (Das cerimônias), § 225, p. 66.

[760] PASTORAL collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. Apêndice XXXIV, p. 640-645.

[761] Idem. Ibidem. p. 640-645.

[762] Idem. Ibidem. p. 640-645.

no século XIX, pelo menos aquelas que atuavam na música sacra, foi bem menor que a diferença que se observa no século XX: As corporações musicais do século XIX possuíam cordas e sopros de todos os tipos, utilizando, em cada ocasião, os instrumentos necessários. A proibição das bandas nas igrejas, habilmente arquitetada por Pio X, visava não somente eliminar os instrumentos de sopro no templo, mas também enfraquecer as corporações que neles atuavam.

No Brasil, esse foi o mais duro golpe sofrido pelas corporações musicais, desde o final do século XVIII. Com a proibição, as corporações musicais, que sobreviviam essencialmente pela participação em ofícios religiosos, começaram a entrar em rápida decadência, perdendo a representatividade que tiveram até então. As bandas profissionais, sem instrumentos de cordas, passaram a atuar na execução de arranjos de danças em locais públicos (como já ocorria no século XIX), mas a quase totalidade das orquestras de música religiosa, essencialmente ligadas ao repertório que estava sendo proscrito pela legislação litúrgica, não sobreviveu às medidas restauristas. O Regulamento de 1910, como determinava Pio X, insistiu na eliminação de quaisquer tipos de música religiosa influenciada pela ópera, interrompendo uma tradição que, no Brasil, remontava à segunda metade do século XVIII:[763]

> "*5º - Todas as composições eclesiásticas devem revestir, ao menos em sua maior parte, o caráter de música oral. Os solos, ainda que não inteiramente excluídos dessas composições, nunca devem nelas predominar, de modo a absorver parte notável do texto litúrgico; devem ter apenas o caráter de simples motivo melódico, estreitamente unido ao resto da composição em forma de coral.*
> *6º - Fica absolutamente proibida nas igrejas a execução vocal e instrumental de trechos de ópera ou de música profana, principalmente se inspirada em motivos ou reminiscências teatrais, ou de qualquer outra composição que não esteja de conformidade com o estilo grave, ligado e religioso da música sagrada. Tais são, em geral, todas as sinfonias,* ouverturas *ou composições semelhantes, que costumam ser executadas em nossas igrejas, no princípio e no fim das funções solenes.*

Foi somente o *Concilium Plenarium Brasiliense* (1939), no Apêndice "*De Cantu et Musica Sacra*", o documento que deu uma dimensão nacional às mesmas determinações do Regulamento sobre Música Sacra de 1910 e ampliou a aplicação das medidas propostas no Motu Proprio n. 4121 de Pio X.[764]

---

[763] Idem. Ibidem. p. 640-645.

[764] CONCILIUM Plenarium Brasiliense in Urbe S. Sebastiani Fluminis Januarii Anno Domini MDCCCCXXXIX celebratum a Sebastiano S.R.E. Card. Leme da Silveira Cintra S. Sebastiani Fluminis

2.10 *Estilo antigo* e prescrições litúrgicas tridentinas

2.10.1. O controle do *canto figurado* e do *estilo moderno* no Advento, Quaresma, Vésperas e Liturgia dos Defuntos

De acordo com G. B. Inama e Michele Less, as rubricas tridentinas e a legislação católica nelas baseada reconheceram, a partir do século XVI, as três grandes categorias estilísticas de música religiosa, mas atribuiu-lhes uma hierarquia precisa no culto divino: o *cantochão* assumia o primeiro lugar, devido à sua origem, intimamente associada à história da própria Igreja; o *canto figurado*, *canto de órgão* ou, a partir do século XVII, *estilo antigo*, tomava o segundo posto, em virtude de sua relação com o espírito da Contra-Reforma, considerando-se as obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?-1594) seu mais alto grau de perfeição; o *estilo moderno* ocupou a terceira categoria, dependente de aprovações eclesiásticas:[765]

> "*Do que se viu neste capítulo compreende-se, portanto, que o* canto gregoriano *é* comandado, *pois é produzido e dado à luz pela competente autoridade estabelecida por Deus na terra para transmitir sua voz, e por essa designado como verdadeiro e próprio canto litúrgico, e que deve, por conseguinte, ser cultivado com preferência sobre qualquer outro, estudando-o e executando-o, de forma que o coro e o povo desenvolvam com ele seu gosto e edificação; que o canto figurado* polifônico *ou à Palestrina é visto positivamente pela Igreja e deve, portanto, ocupar o segundo lugar nas igrejas onde seja possível, sobretudo no final da Quaresma e nas solenidades principais; e que o canto figurado* homofônico *ou em* estilo moderno *somente é* permitido *em terceiro lugar, levando-se em consideração as restrições eclesiásticas. Qualquer outro gênero de canto e música que não possa ser reconhecido em uma ou outra dessas classes, deve, consequentemente, ser tomado como proibido, não podendo ser usado em funções litúrgicas sem transgredir abertamente as prescrições da Igreja.* [...]".

Januarii Archiepiscopo Summi Pontificis Pii PP. XII legato a latere præside. Rio de Janeiro: Petropolis, 1939. p. 162-163.

[765] "*Da quanto si è ragionato in questo capitolo risulta pertanto, che il* gregoriano *è* comandato, *perchè prodotto e dato in luce dalla competente autorità stabilita da Dio sulla terra a fare le sue voci, e da essa designato come vero e proprio canto liturgico, e che si deve quindi coltivare a preferenza di ogni altro collo studiarlo ed eseguirlo per forma che il coro e il popolo vi prendano gusto ed edificazione; che il canto figurato* polifono *o alla Palestrina viene dalla chiesa positivamente lodato e deve quindi occupare in chiesa, dove sia possibile, il secondo luogo, massimamente verso la fine di quaresima e nelle solennità principali; e che il figurato* omofono *o sullo stile moderno è solo* permesso *in terzo luogo, quando si tenga entro le riserve chiesiastiche. Ogni altro genere di canto e musica, il quale non possa ridursi ad una o all'altra di queste classi, deve quindi ritenersi como proibito e da non potersi usare sotto le funzioni liturgiche senza apertamente contravvenire alle prescrizioni della Chiesa.* [...]". Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 154-155.

Os livros litúrgicos, em sua grande maioria, reportam-se exclusivamente ao *cantochão* ou *canto gregoriano*, seja nas melodias apresentadas, seja na aplicabilidade de suas rubricas, mas em alguns deles existem referências normativas em relação ao *canto figurado* ou *canto de órgão*: é o caso do *Cæremoniale Episcoporum* (Cerimonial dos Bispos), ordenado por Clemente VIII em 1600, reformado e tornado obrigatório por Inocêncio X em 1650,[766] reeditado por Bento XIV (que o tornou obrigatório pelo Breve *Quam ardenti studio* de 25 de março de 1752) e novamente reformado por Leão XIII em 1886.[767]

Os Cerimoniais, embora não sejam propriamente livros litúrgicos, também são fontes ricas em relação às instruções sobre o emprego do *cantochão* e do *canto figurado* nas cerimônias religiosas, devido ao seu caráter prático e às referências a costumes locais, e por essa razão, serão utilizados adiante para se estudar algumas cerimônias em particular. O *estilo moderno*, por sua vez, não foi objeto de livros litúrgicos, mas de um conjunto de leis emitidas na forma de Constituições, Sínodos, Encíclicas, Motu Proprio, Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos, Pastorais, Visitas e, eventualmente, Estatutos de Catedrais e Compromissos de irmandades e ordens terceiras.

O *Cæremoniale Episcoporum* contém o primeiro conjunto importante de determinações sobre o *cantochão* e o *canto figurado*, entre as quais está prescrita a utilização somente do primeiro nas férias do Advento e Quaresma, nas funções litúrgicas desde o quinto domingo da Quaresma até o Domingo de Páscoa (à exceção da Quinta-feira Santa), na Missa e Ofícios de Defuntos e nas Vésperas Solenes (à exceção do *Gloria Patri*), como informa Luís Rodrigues:[768]

---

[766] "[...] *o Cerimonial novamente reformado, e acrescentado pelo Papa Inocêncio X impresso no ano de 1650, em que obriga a todos debaixo de pecado mortal a fazer o que nele se ordena, como se colhe à Bula, que está no princípio.* [...]". Cf.: SÃO JOSÉ, Leonardo de. **Economicon sacro dos ritos, e ceremonias, ecclesiasticas aplicado ao uso naõ só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregaçaõ de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o Clero**. [...] Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693. Título I, Cap. VI, § I, p. 525.

[767] Neste trabalho foi utilizada a seguinte edição, encontrada na Biblioteca da Faculdade de Direito da USP: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. X, 385 p. Afora pequenas diferenças ortográficas e de redação, os trechos aqui citados correspondem aos da edição romana de 1651 encontrada na biblioteca da UCLA - University of California Los Angeles (Estados Unidos), cód. SRLF BX 1971 A25 1651, cujo exame foi gentilmente realizado por Rogério Budasz. Os textos do *Cæremoniale episcoporum* citados neste trabalho, portanto, tiveram aplicação litúrgica no período 1600-1886. A edição consultada na UCLA é a seguinte: CAEREMONIALE episcoporum: Clementis VIII. primum, nunc denuo Innocentii Papae X. auctoritate recognitum: omnibus ecclesijs [...] perutile ac necessarium. Romae: Typis Rev. Camerae Apostolicae, 1651. [16], 408 p.

[768] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 31.

> "*Além disto, diz o Cerimonial dos Bispos (Cær. Ep. II, c. XX, 4), os cantores, desde a dominga quinta da quaresma (Dominga da Paixão) até à Páscoa, exceto na quinta-feira* in Cæna Domini, non utantur canto figurato, sed gregoriano*, não cantarão senão melodias Gregorianas, bem como na missa e ofício dos defuntos* (in Missis, et officiis defunctorum, nec musica, quam figuratam vocant, utimur) *e ainda é conveniente se empregue o canto gregoriano nas férias do advento e quaresma (Cær. Ep. I, c. XXVIII, 13). Mesmo as Vésperas Solenes devem ser cantadas em gregoriano, podendo a Gloria Patri ser cantada* solemniori vocis modelatione, *com mais solenidade (Cær. Ep. II, (Cær. Ep. II, c. I, 8), isto é, em música figurada (M.P. IV, 11, b).* [...]"

Com a progressiva adoção, na música sacra, do terceiro tipo de canto (o *estilo moderno*), a partir do século XVII, tornou-se mais complexa a interpretação das prescrições do *Cæremoniale Episcoporum* e, por isso, a Igreja teve a necessidade de emitir determinações regulamentando a utilização dessa nova modalidade musical, mas que, ao mesmo tempo, respeitassem as normas tridentinas em vigor. O problema é que a legislação católica, além de ser emitida em latim (à exceção dos textos de aplicação local, como Pastorais, Visitas e outros), nem sempre se referia com precisão ao *canto figurado* e ao *estilo moderno*, utilizando muitas vezes, em seu lugar, referências genéricas ao canto acompanhado com instrumentos musicais.

A interpretação dos textos de caráter normativo sobre a música, emitidos pela Igreja até o início do século XX, requer, forçosamente, a análise de seu contexto para a identificação dos tipos de música ao quais se refere. Alguns textos, especialmente a partir do Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X, são mais explícitos quanto ao tipo de música em questão mas, em muitos casos, o *canto figurado* está subentendido em referências à utilização do órgão, enquanto o *estilo moderno* está subentendido nas referências aos demais instrumentos musicais, como se pode observar na Encíclica *Musicæ Sacræ Disciplina* (25 de dezembro de 1955) de Pio XII:[769]

> "*A partir do século IX, pouco a pouco a este canto coral* [refere-se, aqui, ao cantochão] *se juntou o canto polifônico, cuja teoria e prática se precisaram cada vez mais nos séculos subseqüentes, e que, sobretudo no século XV e no XVI, por obra de sumos artistas alcançou admirável perfeição. A Igreja também teve sempre em grande honra este canto polifônico e de bom grado admitiu-o para maior decoro dos ritos sagrados nas próprias Basílicas Romanas e nas cerimônias pontifícias. Com isso*

[769] PIO XII. **Sobre a música sacra (Encíclica "Musicæ Sacræ Disciplina")**. Petrópolis, Rio de Janeiro, São Paulo: Vozes, 1956 (Documentos Pontifícios, n. 112). Cap. I (História), item "O canto polifônico", § 5, p. 6.

> *se lhe aumentaram a eficácia e o esplendor, porque à voz dos cantores se aditou, além do órgão, o som de outros instrumentos musicais.*"

A observação da música religiosa católica (européia e americana) e a análise das determinações da Igreja em relação aos tipos de canto demonstram que, de maneira geral, a reconhecida hierarquia do *cantochão* e do *canto figurado* nas celebrações litúrgicas tridentinas foi análoga à hierarquia atribuída ao *canto figurado* e ao *estilo moderno*. Em outras palavras, para as ocasiões em que o *Cæremoniale Episcoporum* determinava a primazia do *cantochão* sobre o *canto figurado*, a legislação católica dos séculos XVII, XVIII e XIX determinou a primazia do *canto figurado* sobre o *estilo moderno*.

É importante ressaltar que a relação entre esses três tipos de música não foi mutuamente exclusiva, nem nos textos prescritivos e nem nas composições musicais, pois, em várias cerimônias (como é o caso dos ofícios do Sábado Santo), foi comum a utilização de *cantochão*, *canto figurado* e *estilo moderno* em estreita proximidade e sob a aprovação da Igreja. O cantochão nunca esteve ausente nas cerimônias litúrgicas tridentinas nas quais foi empregado o *canto figurado* e o *estilo moderno*, mesmo que restrito a pequenas frases do celebrante ou a curtas intervenções do diácono, subdiácono, ministros e coros. Por isso, será necessário examinar caso a caso a utilização de música e as prescrições tridentinas para as cerimônias nas quais o *cantochão* foi preferido pela Igreja em detrimento do *canto figurado* e, consequentemente, o *canto figurado* foi preferido em detrimento do *estilo moderno*.

O próximo item está destinado a examinar a legislação católica relativa ao controle do *canto figurado* e do *estilo moderno* no Advento, na Quaresma, nas Vésperas solenes e na Liturgia dos Defuntos, para subsidiar o estudo das composições em *estilo antigo* encontrada nos acervos paulistas e mineiros.

2.10.2. A proibição do órgão em cerimônias religiosas

As restrições ao *estilo moderno* no Advento e Quaresma originaram-se na proibição, pelo *Cæremoniale Episcoporum* de 1600 (livro I, cap. XVIII, § 2), do som do órgão nesses dois tempos litúrgicos, com exceção de alguns dias. De acordo com esse livro litúrgico, o som do órgão deveria ser ouvido nas seguintes ocasiões:[770]

---

[770] "*1. In omnibus Dominicis, et omnibus festis per annum ocurrentibus, in quibus populi à servilibus operibus abstinere solent, decet in Ecclesia organum, et musicorum cantus adhiberi. / 2. Inter eas non connumerantur Dominicæ Adventus, et Quadragesimæ, excepta Dominica tertia Adventus, quæ dicitur*

"*1. Em todos os domingos e em todas as festas que ocorrem durante o ano, nas quais o povo não deve trabalhar, deve-se usar, na igreja, música com canto e órgão.*

2. Entre essas festas, não se deve incluir os domingos do Advento e Quaresma, exceto nas Missas do terceiro domingo do Advento - denominado Gaudete in Domino - e o quarto da Quaresma - denominado Lætare Jerusalem - e nas festas e férias que a Igreja celebra com solenidade, como o dia dos Santos Matias, Tomás de Aquino, Gregório Magno, José, na Anunciação que ocorrerem no Advento e Quaresma. Também não se deve incluir a Missa da Quinta-feira da Ceia do Senhor [Quinta-feira Santa] *e a Missa e Vésperas do Sábado Santo; todas estas devem ser celebradas solenemente e com alegria, devido à sua importância.*"

A legislação litúrgica para esses tempos, em todo o mundo católico, reiterou as prescrições ordenadas por Clemente VIII, como a Sacra Visita Apostólica de Prospero Fagnani em Roma (30 de julho de 1665), na qual foi determinado: "*Que no Tempo da Paixão se cante sem órgão, conforme a rubrica e a Igreja prescreve.*"[771]

Não obstante, o órgão havia sido admitido pelo Concílio de Trento[772] e, com ele, outros tipos de canto não exclusivamente monódicos e desacompanhados, o que levou Antonio Lobera y Abio a afirmar, no *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios* (Cádiz, 1758): "*O uso do órgão e demais instrumentos da Igreja foi aprovado por vários Concílios e, ultimamente, o determinou o Santo Concílio de Trento*".[773]

Gaudete in Domino *et Quarta Quadragesimæ, quæ dicitur* Lætare Jerusalem *sed in Missa tantum, item exceptis festis, et feriis infra adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quæ cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur: ut die Sanctorum Matthiæ, Thomæ Aquinatis, Gregorii Magni, Josephi, Annunciationis, et similibus infra Adventum, et Quadragesimam ocurrentibus. Item feria Quinta in Cœna domini ad Missam tantum, et Sabbato Sancto ad Missam, et ad Vesperas; et quandocumque ocurreret celebrate solemniter, et cum lætitia, pro aliqua re gravi.*" Cf.: CÆREMONIALE episcoporum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papæ XIV [...]. Editio secunda Veneta. Venetiis: Typographia Balleoniana, 1774. Livro I, cap. XXVIII, § 1 e 2, p. 111-112. Luís Rodrigues acrescenta: "*Durante o tempo do Advento e Quaresma, nas festas e férias solenes é permitido o toque do órgão (Cær. Ep. I, XXVIII, 2), podendo estender-se esta faculdade àqueles casos em que o ofício é solenizado por qualquer circunstância, por exemplo, nas missas votivas da S.ma Virgem celebradas nos sábados do Advento e Quaresma, onde houver tal costume - 2424, IV:* An servari possit asserta consuetudo pulsandi organum tempore quadragesimæ, adventus et vigiliarum in Missis votivis B.M.V. quæ singulis sabbatis solemniter celebrantur et in eiusdem Litaniis quæ post vesperas cantantur? - Resp.: affirmative [...]." Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 66.

771 "*Che in tempo di Passione si canti senza organo, conforme la Rubrica e la Chiesa prescrive.*" Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 79-81.

772 "[...] *Ab Ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum, aut impurum aliquid misceatur;* [...]" (Apartem também das igrejas aquelas musicas, onde assim no órgão, como no canto se mistura alguma cousa impura e lasciva). Cf.: "*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*", seção XXII (celebrada em 17/09/1562). In: O SACROSANTO, e Ecumênico Concílio de Trento em latim e portuguez: dedicado e consagrado aos exell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Nova Edição. Rio de Janeiro: Livraria de Antônio Gonçalves Guimarães & C.ª, 1864. v. 2, p. 112-113.

773 "*El uso de órgano y demás instrumentos de la Iglesia lo han aprobado varios Concilios, y ultimamente lo determinó el Santo Concilio de Trento*". Cf.: LOBERA Y ABIO, D. Antonio. **El por qué de todas**

Chama a atenção o "*ultimamente*" empregado por Lobera y Abio, quase dois séculos após a promulgação dos decretos conciliares, o que vem, na verdade, reforçar a importância dessa aprovação.

De acordo com o *Cæremoniale Episcoporum*, o som do órgão era permitido em versículos alternados de Hinos e Cânticos e na doxologia dos Salmos de Vésperas (livro I, cap. XVIII, § 8), mas também nos ofícios litúrgicos do Próprio dos Tempos (*Proprium de Tempore*), à exceção do Advento e Quaresma. Nesses dois Tempos, o toque do órgão somente era admitido nas seguintes ocasiões:[774]

1. Missas e Vésperas do Terceiro Domingo do Advento (denominado *Gaudete*, a primeira palavra do Intróito da Missa desse dia);
2. Missas e Vésperas do Quarto Domingo da Quaresma (denominado *Lætare*, pela mesma razão)
3. *Gloria* da Missa de Quinta-feira Santa
4. Missas e Vésperas do Sábado Santo, a partir do *Gloria*
5. Missas Votivas

Por outro lado, o órgão foi proibido em outras cerimônias, cujo significado exigia expressões de tristeza, dor, ausência, ou mesmo austeridade. Os casos mais importantes para este trabalho são os seguintes:[775]

1. Missas e Ofícios Divinos do Advento e Quaresma (à exceção das ocasiões acima referidas)
2. Missas e Ofícios fúnebres
3. Vésperas, à exceção de versículos alternados de Hinos e Cânticos e da doxologia dos Salmos

O caráter e a estrutura de cada uma dessas cerimônias será estudado adiante, para se esclarecer as particularidades mais relevantes de cada uma delas, mas é necessário, neste momento, examinar o significado dessas restrições e suas possíveis relações com o *estilo antigo*. Antônio Coelho, ao discorrer sobre a proibição do órgão no Advento e na Quaresma, acrescenta que, "*em caso de necessidade*", são admissíveis exceções a essas normas, "*unicamente para acompanhar e sustentar o canto, tanto gregoriano*

---

las ceremonias de la Iglesia y sus misterios [...]. Nueva edición, Madrid: Librería Católica de Gregório del Amo, 1898. Cap. 6, p. 16.

[774] "*O órgão deve tocar-se em todos os Domingos, fora do Advento e da Quaresma, e em todas as festas de preceito. Pode tocar-se, só à Missa e em Vésperas, nos Domingos* Gaudete *(III do Advento), mesmo quando esta Missa se repete durante a semana, e no Domingo* Lætare *(IV da Quaresma); à Missa da Quinta-feira Santa, durante o hino* Gloria in excelsis; *no Sábado Santo, desde a entoação do* Gloria in excelsis; *nas Missas votivas, mesmo durante o Advento e Quaresma; e dum modo geral todas as vezes que os Ministros sagrados usarem dalmática e tunicela; e além disso nas cerimônias religiosas independentes dos Ofícios do Tempo, como exposição e bênção do Santíssimo, etc.*" Cf.: COELHO, Antônio. **Curso de liturgia romana**. 3 ed. Negrelos: Edições "Ora et Labora" / Mosteiro de Singeverga, 1950. v. 2, p. 466-467.

[775] Idem. Ibidem. v. 2, p. 466-467.

como polifônico”, relacionando a utilização do órgão e outros instrumentos a um tipo de canto (polifônico) que, em princípio, pode se referir tanto ao *estilo antigo* quanto ao *estilo moderno*:[776]

> “*É proibido o toque do órgão ou do harmônio, ou de qualquer outro instrumento músico: nas Missas e Ofícios do Tempo do Advento e da Quaresma, qualquer que seja a solenidade com que se celebrem (exceto nos casos mencionados na alínea anterior); e nas Missas e Ofícios de Defuntos.*
>
> *Em caso de necessidade, tolera-se nestes dias o toque do órgão ou do harmônio, mas unicamente para acompanhar e sustentar o canto, tanto gregoriano como polifônico; sendo no entanto absolutamente proibido para acompanhar as lamentações,*[777] *responsórios, salmo* Miserere, *canto da Paixão, e outras partes dos Ofícios do último tríduo da Semana Santa, e do Ofício (não da Missa) de Defuntos.*
>
> *É absolutamente proibido o órgão, ou qualquer outro instrumento, para acompanhar as partes cantadas pelo Celebrante ou pelos Ministros.*”

Como o citado texto de Antônio Coelho foi escrito com base nas prescrições católicas, sua interpretação de total proibição do órgão nos ofícios dos três últimos dias da Semana Santa (à exceção das ocasiões já referidas) e no Ofício de Defuntos deve ser relativizada, pois a observação da prática musical religiosa, em si, demonstra que a adoção do *estilo antigo* nessas circunstâncias, mesmo com a utilização do órgão, representava maior observância às rubricas e à legislação católica (e, portanto, uma postura mais conservadora) frente à possibilidade de utilização do *estilo moderno*.

Essa associação entre proibição do órgão e a conseqüente possibilidade de utilização do *estilo antigo*, para uma mínima adequação às prescrições litúrgicas, é fundamental para se compreender a produção musical destinada à Quaresma e Advento, em quatro séculos da história européia e americana. Isso não quer dizer que todas as prescrições foram seguidas à risca, pois, entre fins do século XVIII e inícios do século XX, a Igreja encontrou muita dificuldade para controlar os “abusos”: *Lamentações*, *Responsórios* e o Salmo *Miserere*, por exemplo, receberam música para solistas, coro e orquestra em muitas regiões, incluindo o Brasil. O *estilo antigo* , entretanto, representou uma tentativa de aliar a utilização da polifonia e do órgão às rubricas e à legislação litúrgica tridentina.

---

[776] Idem. Ibidem. v. 2, p. 466-467.

[777] Como as Lições do primeiro Noturno, no Tríduo Pascal, são sempre extraídas das *Lamentações do Profeta Jeremias* (um dos livros bíblicos), é comum encontrar-se referências às Lições (como nos Decretos da Sagrada Congregação do Ritos) com a designação *Lamentações*.

Proibições do som do órgão nas ocasiões acima citadas são encontradas em vários Cerimoniais portugueses, a partir do século XVII, com maior ou menor riqueza em detalhes, como é o caso do *Economicon sacro* (1693), de Leonardo de São José:[778]

> "*§ I. Sendo o órgão (regularmente falando) instrumento eclesiástico, para culto, e louvor de Deus, posto que também serve de alívio, e descanso aos que professam coro, e de suprir algumas cousas do Ofício Divino; sejam advertidos todos os organistas, que tanjam em tom grave, devoto, e bem ordenado, sem que nele entremetam tom profano ou menos honesto, por assim o proibir o sagrado Concílio Tridentino.*
>
> *§ II. Cousa decente é tanger-se órgão na Igreja, em todas as domingas, que ocorrem entre o ano, e festas. Excetuam-se desta regra as domingas do Advento, e Quaresma, nas quais se não tange órgão, salvo na terceira dominga do Advento, e quarta da Quaresma, só na Missa, como se observa na Santa Sé desta cidade* [de Lisboa].
>
> *§ III. Também se deve tanger órgão em todas as festas duplex, semiduplex, infra octavas, dominicas, e simplex, e nas festas, e ferias que ocorrem no Advento, e Quaresma, as quais celebra a Igreja com solenidade, como o dia da Anunciação, Quinta-feira Maior na Missa, e Sábado Santo, e outros semelhantes; ou quando suceder celebrar-se solenemente alguma missa votiva por algum negócio público de alegria,* in gratiarum actionem."

No início do século XVIII, a Sagrada Congregação dos Ritos recebeu a consulta de um bispo italiano, a respeito de quais cerimônias dos domingos *Gaudete* e *Lætare* o uso do órgão era permitido, respondendo, no Decreto n. 2245 (2 de abril de 1718), que somente em Missas e Vésperas poderia ser tocado, mas não nas outras Horas Canônicas:[779]

> "*No Tempo do Advento, somente no III Domingo - chamado* Gaudete - *e no Tempo da Quaresma, somente no IV Domingo - chamado* Lætare - *como está prescrito no* Cæremoniale Episcoporum, *item 1, cap. 28, § 2, permite-se o toque o órgão. Pergunta-se: deve-se tocá-lo somente na Missa solene ou também em todos os Ofícios Divinos ou Horas Canônicas, cujo canto é obrigatório, tanto em Catedrais quanto em todas as Igrejas Colegiadas?*

[778] SÃO JOSÉ, Leonardo de. **Economicon sacro dos ritos, e ceremonias, ecclesiasticas aplicado ao uso naõ só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregaçaõ de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o Clero**. [...] Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693. Cap. I, Título IV (*Do Orgaõ, et Tangedor*), § I-III, p. 15-17.

[779] "*Cum tempore Adventus, nonnisi in sola Dominica III quæ dicitur* Gaudete, *et Quadragesimæ tempore in sole Dominica IV quæ dicitur Lætare, ex præscripto Cæremonialis Episcoporum Itib. I cap. 28, § 2, permissum sit, ut Organa pulsentur; quæritur: An pulsari debeant in Missa solemni tantum, an vero in omnibus aliis divinis Officiis seu Horis Canonicis, quæ tum in Metropolitana tum in aliis Collegiatis Ecclesiis cantari solent? / Et S.C.R. responderunt censuit: Organa in prædictis Dominicis pulsari debere in Missa solemni et in Vesperis tantum, non vero in aliis Horis Canonicis.*". RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 83

> *E a Sagrada Congregação dos Ritos declara: o órgão deve ser tocado, nos domingos citados, somente na Missa solene e nas Vésperas, e não nas demais Horas Canônicas.*"

A Sagrada Congregação dos Ritos voltou a se pronunciar sobre a questão no Decreto n. 2965 (28 de julho de 1842),[780] mas é o *Concilio Romano*, promulgado pelo Papa Bento XIII em 1725 (evocando a Bula de 23 de abril de 1657 do Papa Alexandre VII), o texto legislativo que melhor possibilita inferências sobre o emprego do *estilo antigo*. O *Concilio Romano* de 1725 determinava que, para as mesmas celebrações do Advento, Quaresma e Liturgia dos Defuntos, além do órgão, "*nec aliud quodvis musicum instrumentum adhibeatur*" (nenhum outro instrumento musical deverá ser acrescentado).[781]

Esse texto permite deduzir que, no início do século XVIII, já estava sendo proibido o *estilo moderno* em cerimônias nas quais o *canto figurado* fora anteriormente vetado: consequentemente, a utilização do *estilo antigo* em tais funções tornava-se uma transgressão menor que a utilização do *estilo moderno* com instrumentos musicais. Bento XIV, na Epístola Encíclica *Annus qui* (19 de fevereiro de 1749), confirma essa interpretação, ao discorrer sobre o Breve de 4 de abril de 1571 emitido por Pio V, para proibir os "*concertos formados de toda a espécie de vozes e de instrumentos*" na Catedral de Luca (Itália):[782]

> "[...] *No tempo do nosso santo predecessor Pio V* [1566-1572], *a igreja de Luca era governada pelo bispo Alexandre, muito zeloso com a disciplina eclesiástica. Este piedoso prelado tinha advertido que durante a Semana Santa se executavam, todos os anos, nas igrejas, concertos formados de toda a espécie de vozes e de instrumentos, em oposição completa com a tristeza das cerimônias sagradas que se celebram nesse*

---

[780] "*1. An liceat in Dominicis Sacri Adventus et Quadragesimæ pulsare organa in Missis solemnibus, præter Dominicas a Rubrica exceptas? et an quatenus hic usus in aliqua Ecclesia vigeat, sit eliminandus? / Resp. ad 1. Abusum esse eliminandum.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 86.

[781] "[...] *Pro eo autem, quod musicam in Ecclesiis spectat, pæter extravagantem* Docta *de vita et honestate clericorum,* Edictum *pariter fel. rec. Alexandri VII innovandum esse statuimus, prout hoc nostro Decreto innovamus: ulteriusque prohibendum ducimus, ne in* Missis Defunctorum, *diebusque Adventus, et Quadragesimæ, Festis dumtaxat exceptis, organa pulsentur; nec aliud quodvis musicum instrumentum adhibeatur: quam tempore, Dominica scilicet Adventus tertia, dicta* Gaudete, *et Quadragesimæ quarta, nuncupata* Lætare, *pulsari organa permittuntur in Missa tantummodo conventuali. Sub pœnis interea, in præcitata Extravagante, et Edicto inflictis, cohibeant Episcopi Musicæ Magistros, Organistas, et Cantores, aliosque quocumque a quibusvis in Ecclesia indecori cantus modulationibus, ne fidelium magis videantur, auribus prurire, quàm pios in Deum affectus excitare.*" Cf.: **Concilium Romanum in Sacrosancta Basilica Lateranensi celebratum Anno Universalis Jubilæi MDCCXXV. A' Sanctissimo Patre, et Dno Nostro Benedicto Papa XIII Pontificatus sui Anno**. Romæ et Ducæ, [1725]. Titulus XV, Cap VI (*Musico cantui in Ecclesiis modus imponitur, et organorum sonus tempore Adventus, et Quadragesima prohibetur*), p. 52.

[782] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 165-166.

> *dia; que esses concertos produziam uma grande afluência de pessoas dos dois sexos, dando assim ocasião a muitos pecados e escândalos. Publicou, então, um édito proibindo estes concertos durante a Semana Santa e os três primeiros dias da semana de Páscoa.* [...] *Enfim, no último Concílio de Roma efetuado em 1725, temos também diferentes regras sobre o emprego da música e dos instrumentos durante o Advento, os domingos da Quaresma e nas exéquias dos defuntos. Bastará, porém, a indicação destas fontes.*"

2.10.3. Instrumentos musicais e *estilo antigo* no Tríduo Pascal

Existe uma particularidade nas Missas do Tríduo Pascal, extensiva às demais cerimônias desses dias, que assume especial importância para este trabalho: a diminuição do caráter festivo das celebrações, entre o *Gloria* da Missa de Quinta-feira Santa e o *Gloria* da Missa de Sábado Santo. Em verdade, essa diminuição ocorre somente pelo fato de ser o *Gloria* de Quinta-feira Santa o cântico mais jubiloso da Quaresma até então, sendo permitido o seu acompanhamento pelo órgão, como já visto. Após o seu canto, na Quinta-feira, encerra-se o clima festivo, que somente retornará no Sábado Santo.

A rubrica tridentina para o *Gloria* de Quinta-feira determina: "*Dir-se-á o* Gloria in excelsis *e soarão os sinos, que não voltarão a ser tocados até o Sábado Santo.*"[783] Essa norma foi acatada e reproduzida em inúmeras Constituições, como as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (12 de junho de 1707): "[...] *nem se dará sinal, ou repique nos sinos, depois de terem cessado na Quinta Feira, até que no Sábado Santo se comece o* Gloria in excelsis Deo."[784] Na Missa da Vigília Pascal, após o "*Gloria in excelsis Deo*" do Celebrante, a rubrica determina que, finalmente, os sinos voltem a ser tocados:[785]

---

[783] "*Dicitur* Gloria in excelsis, *et tunc pulsantur campanæ, et deinceps non amplius usque ad Sabbatum Sanctum.*" Cf.: OFFICIUM Hebdomadæ Sanctæ secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu chorali aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiæ Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis. Landishuti: J. G. Wölfle / Libraria Universitatis Krüliana, 1856. p. 185.

[784] **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital**. S. Paulo, na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes. 1853. Livro Primeiro, Título XXXIII, § 121, p. 52-53.

[785] "*Hic Cantores solemniter incipiunt,* Kyrie, eleison - Christe, eleison - Kyrie, eleison, *et ter singula repetuntur. Interion Sacerdos cum ministris in paramentis albis accedit ad Altare; et dicto Psalmo,* Judica me, Deus, *cum* Gloria Patri, *facit confessionem, ut moris est, in loco consueto: deinde ascendens, osculatur Altare, incensat more solito, et finitis a Choro,* Kyrie, eleison, *incipit solemniter,* Gloria in excelsis, *et pulsantur campanæ.*" Cf.: MISSALE Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini Restitutum S. Pii V.

> "*Aqui os cantores iniciam, solenemente,* Kyrie, eleison / Christe, eleison / Kyrie, eleison, *repetindo-os três vezes. Enquanto isso, o Sacerdote e os Ministros, com paramentos brancos sobem ao Altar; e dito p Salmo* Judica me, Deus, *com* Gloria Patri, *faz a confissão, como é costume; sobe então ao Altar, osculando-o e o incensa solenemente; e terminando o* Kyrie, eleison *no coro, inicia solenemente o* Gloria in excelsis, *e então tocam-se os sinos.*"

Por ser o texto mais festivo da Missa, o *Gloria* foi reservado, na Quaresma, à comemoração de somente dois episódios da vida de Jesus: a Santa Ceia (na Quinta-feira Santa) e a Ressurreição (na Missa da Vigília Pascal). O canto do *Gloria* um dia antes e um dia depois da Sexta-feira Santa (que contém os principais ofícios alusivos à morte de Jesus), tornou necessário, após o primeiro deles, o retorno ao caráter penitencial das funções anteriores à Missa, efeito obtido, entre outros fatores, pelo silêncio dos sinos.

Esse costume possui uma implicação musical de extrema importância para a compreensão da música destinada às Missas e outras funções do Tríduo Pascal, pois a mesma necessidade de redução do júbilo que acarretou o silêncio dos sinos, levou à proibição do órgão e de instrumentos musicais em tais celebrações, pelo *Cæremoniale Episcoporum* de 1600 (item 1, cap. 28, § 2).[786] Os Cerimoniais portugueses normalmente se referem diretamente à proibição do órgão, como é o caso de Leonardo de São José, no *Economicon sacro* (1693):[787]

> "*Preparadas todas essas coisas, e dando lugar a se confessar a gente, que houver de comungar na Missa solene* [de Quinta-feira Santa] *(a qual deve celebrar o Prelado) e será à hora conveniente, e com toda a solenidade: nela se não diz o salmo* Judica me Deus. *Incensa-se o altar no princípio nas missas solenes e tanto que o celebrante cantar:* Gloria in excelsis Deo, *se tange o órgão, e as campainhas menores, e se repicam com som festivo os sinos que houver na igreja, os quais se não tornam mais a tanger até a missa do Sábado Santo quando se cantar a* Gloria."

João Campelo de Macedo, no *Thezouro de ceremonias* (1734), apresenta uma conclusão muito semelhante à do autor acima referido:[788]

Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII et Urbani VIII. Auctoritate recognitum, et novis missis ex Indulto Apostolico Hucusque concessis auctum. Mechliniæ: H. Dessain, 1873. p. 214.

786 Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 66.

787 SÃO JOSÉ, Leonardo de. **Economicon sacro dos ritos, e ceremonias, ecclesiasticas aplicado ao uso naõ só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregaçaõ de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o Clero**. [...] Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693. Título II, Cap. VI, § VII, p. 534-525.

788 MACEDO, João Campelo de. Op. cit. Parte Sexta, § 11, p. 33.

> "*A Missa cantada deve celebrar o Superior, nela se não há de dizer o salmo:* Judica me Deus, *nem* Gloria Patri *no Intróito, nem no fim do salmo* Lavabo. *Quando o Celebrante cantar* Gloria in excelsis, *tanger-se-á o órgão, e as campainhas, e sinos com som festivo, e daqui até o Sábado Santo, não se tangerão mais senão nesse dia, e daí por diante.* [...]"

Essa informação foi reiterada em outros Cerimoniais portugueses e mesmo em manuais e dissertações litúrgicas publicadas em vários países,[789] mas a proliferação de "abusos" às rubricas tridentinas fez com que, entre fins do século XIX e inícios do século XX, a Sagrada Congregação dos Ritos recebesse consultas sobre essa questão. O Decreto n. 3515 (11 de junho de 1880) esclareceu que a proibição do órgão e dos sinos começa após o final do Gloria, e não após a entoação "*Gloria in excelsis Deo*" do Celebrante:[790]

> "*Dúvida IV. Na Missa de Quinta-feira Santa, após a entoação do* Gloria in excelsis *tocam-se o órgão e os sinos, os quais silenciam, de acordo com as rubricas, até o Sábado Santo.*
>
> *Pergunta-se, em relação ao som do órgão, sé é permitido estendê-lo até o final do Hino Angélico* [Gloria], *enquanto o coro o canta, intercalando-se o som do órgão com o canto até o final, de maneira solene, ou conservar o som do órgão no Hino Angélico quando este for totalmente cantado pelo coro - uma vez que o órgão tem que ser tocado por alguns momentos após a referida entoação* [pelo Celebrante] - *para, depois disso, silenciar totalmente até o Sábado Santo?*
>
> *Resposta à Dúvida IV. Mantenha-se o costume.*"

O Decreto n. 3922 (1896) reafirmou que, mesmo nas missas votivas que fossem celebradas nas Sextas-feiras da Quaresma, "*nec pulsanda sunt organa*" (não se toca o órgão),[791] mas o Decreto n. 4265 (11 de maio de 1911) voltou a proibir o som desse

---

[789] "*L'organo tace all'ingresso del vescovo, all'introito ed al Kyrie della Messa; suona invece al* Gloria in excelsis *e può accompagnarne il canto. Dopo l'inno angelico il suono dell'organo resta nuovamente soppresso fino al sabato santo.*" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 351.

[790] "*Dubium IV. In Missa Feriæ V in Cœna Domini post intonationem* Gloria in excelsis *pulsantur organa et campanæ, quæ deinceps silent juxta Rubricas usque ad sabbatum sanctum. / Quæritur vero an sonitus organi protrahi possit usque in finem Hymni Angelici, adeo ut Chorus hunc Hymnum prosequatur, organi pulsatione cantum intercalante, usque ad finem, more solito; vel Hymnus Angelicus totus sit decantandus a choro, quin intermisceatur sonitus organi, quod pulsari tantummodo debeat aliquantulum post intonationem hymni prædicti, ac postea silere omnino usque ad sabbatum sanctum? / Resp. ad IV. Servetur consuetudo.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 95-96.

[791] RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 102.

instrumento após o Gloria da Missa de Quinta-feira Santa e antes do Gloria da Missa de Sábado Santo:[792]

> "[Dúvida] *II. Em relação aos Ofícios e Missas, nos quais está proibido o som do órgão, é permitido utilizar o som desse instrumento somente para sustentar o canto, com a condição de que, ao silenciar o canto silencie também o órgão?*
> *Resposta ao item II. Afirmativo, em caso de necessidade, exceto no Tríduo Pascal, depois e antes do Hino Angélico* [Gloria] *das respectivas Missas.*"

Além do órgão, outros instrumentos musicais foram vetados nessa ocasião, com a particularidade de que a proibição foi estendida aos demais ofícios do Tríduo Pascal, desde as Matinas de Quinta-feira Santa até o início do *Gloria* da Missa da Vigília Pascal do Sábado Santo. Na prática, portanto, o órgão e os demais instrumentos poderiam ser utilizados no início da Missa de Quinta-feira Santa e somente voltariam a soar no *Gloria* do Sábado Santo, juntamente com os sinos. Por essa razão, o *Synodo Beneventana* (1693, no cap. I, § 74) proibiu a celebração de Ofícios Divinos com instrumentos musicais na Quaresma[793] e o *Synodus Provinciæ Neapolitanæ* (1699) proibiu o canto figurado e os instrumentos musicais nas Paixões da Semana Santa: "[...] *Cante-se, então, apenas o canto gregoriano e grave, sem qualquer leviandade, nem mesmo o canto figurado, nem com instrumentos musicais.*"[794] O mesmo tipo de determinação pode ser encontrado no *Concilium Provinciale Quintense I* (1863):[795]

> "*São vetados os cânticos em língua vulgar na Missa solene e os conjuntos de instrumentos musicais em cerimônias fúnebres, exéquias e nos ofícios da Semana Santa. Em outras funções sacras e solenes o uso dos instrumentos musicais também não é permitido, mesmo que sejam*

[792] "*II. An etiam in Officiis et Missis, in quibus sonus organi prohibetur, liceat organum adhibere solummodo ad associandum et sustinendum cantum, silente organo cum silet cantus? / Ad II. Affirmative, in casu necessitatis, excepto ultimo triduo Majoris Hebdomadæ, post et ante Hymnum Angelicum respectivæ Missæ.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 135-136.

[793] ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 82. Não foi possível localizar o texto dessa determinação, mas apenas a notícia de Florentius Romita, segundo o qual: "*Eadem Synodus prohibet officiorum cum musicis instrumentis celebrationem in Quadragesima.*" (Este Sínodo proibe a celebração de ofícios com instrumentos musicais na Quaresma).

[794] "[...] *Cantetur igitur cantu dumtaxat Gregoriano et gravi absque nulla levitate, nullatenus vero cantu figurato neque cum symphonis musicorum instrumentorum.*". Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 82-83.

[795] "*Cantica omnia vulgari lingua conscripta vetantur in missa solemni, neque musicorum instrumentorum concentum adhibere licebit in funeribus, exequiis atque in Officiis Hebdomadæ Majoris. In ceteris autem solemnibus aliisque sacris functionibus usus instrumentorum musicorum non permittitur, nisi qui gravis fuerit et cohæreat præscriptionibus const.* Annus *Bened. XIV* [...]." Cf.: ROMITA, Florentius. Op. cit. p. 124.

> *graves, de acordo com as prescrições da Constituição* Annus qui, *do Papa Bento XIV* [19 de fevereiro de 1749]. [...]"

A Sagrada Congregação dos Ritos pronunciou-se oficialmente sobre esse aspecto apenas no Decreto n. 2959 (2 de setembro de 1847),[796] mas o Decreto n. 3804 (16 de junho de 1893) vetou a utilização dos instrumentos musicais nos Ofícios Divinos do Tríduo Pascal, principalmente nas Lamentações e Responsórios das Matinas e no *Miserere* (primeiro e último Salmo) das Laudes:[797]

> "*Dúvida II. Pode-se tolerar, nos Ofícios Divinos rezados na Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa, o canto das Lamentações, Responsórios e do Salmo* Miserere *acompanhado do som do órgão e de outros instrumentos e, durante a exposição do Santíssimo Sacramento, o canto de* versiculi *(motetos) com o som do órgão e outros instrumentos musicais, seja nas Vésperas de Quinta-feira Santa, seja na manhã da Sexta-feira da Semana Santa?*"
>
> [...]
>
> "*Resposta ao item II. Negativo em relação às Lamentações, Responsórios e Salmo* Miserere, *incluindo as partes litúrgicas restantes, mas o canto dos versículos, enquanto estiver exposto o Santíssimo Sacramento, pode ser tolerado, de acordo com os costumes antigos.*"

Por essa razão, Basílio Röwer informa que "*não admite a Igreja para as Trevas* [Matinas e Laudes do Tríduo Pascal] *qualquer acompanhamento musical* [...]".[798] As censuras da Sagrada Congregação dos Ritos a esse respeito continuaram a ser publicadas até 1905. O Decreto n. 4044 (7 de junho de 1899) esclareceu que, nas ocasiões em que o órgão fosse proibido, não seria também permitida sua substituição por outros instrumentos, como o piano:[799]

---

[796] Não foi possível localizar esse decreto, mas apenas sua referência, no Decreto n. 4111 (20 de março de 1903), citado em: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 106-107.

[797] "*DUBIUM II. Potestne tolerari quod in Officio Feriæ IV, V et VI Majoris Hebdomadæ cantus Lamentationum, responsorium et Psalmi Miserere fiat simul cum sono organum aut aliorum instrumentorum; et quod perdurante expositione Sanctissimi Sacramenti, concinantur versiculi (motteti) pariter cum sono organi aut aliorum instrumentorum musicalium, sive horis vespertinis Feriæ V, sive de mane Feriæ VI eiusdem Majoris Hebdomadæ? /* [...] */ Ad II. Negative; quod Lamentationes, Responsoria et Psalmum* Miserere, *nec non ad reliquas liturgicas partes: quoad vero versiculos coram Sanctissimo Sacramento, tolerari posse, attenta antiqua consuetudine*". Cf.: **Decreta Authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex actis eiusdem collecta eiusque auctoritate promulgata sub auspiciis SS. Domini Nostri Leonis Papæ XIII. Ab anno 1871 num. 3233 usque ad annum 1899 num. 4051**. s.l.: s.ed., 1898-1900. v. 3, p. 250-251.

[798] RÖWER, Basílio. **Diccionario liturgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis**. Petrópolis: Typographia das "Vozes", 1928. p. 125.

[799] "*Dubium I. An talerari possit usus adhibendi cymbalum seu Pianoforte in Matutiniis Tenebrarum et in Missis ferialibus quæ organumn excludunt; et dum cantatur Passio? / Ad. I. Negative in omnibus.*". Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 105.

> "*Dúvida I. Pode-se tolerar o uso do pianoforte nas Matinas de Trevas* [do Tríduo Pascal] *e em Missas feriais, nas quais o órgão não é permitido, e também no Canto da Paixão?*
> *Resposta ao item I. Negativo em todos os casos.*"

O Decreto 4111 (20 de março de 1903) reafirmou as proibições dos Decretos n. 3804 (16 de junho de 1893) e n. 4044 (7 de junho de 1899), especificando para as mesmas funções a não tolerância do harmônio e dos instrumentos de cordas, como violinos, violas e contrabaixos:[800]

> "*I. Pode-se tolerar, na Igreja Primaz de Pisa, nos dias supracitados* [Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa], *de acordo com antigos costumes, o canto das Lamentações, Responsórios e do Salmo* Miserere *acompanhados pelo harmônio e por instrumentos de corda* sine strepitu [não estrepitosos], *como violinos, violas e contrabaixos? E em quais casos não podem ser tolerados?*
> *Pode-se, pelo menos, tolerar o uso do harmônio*?
> *E a Sagrada Congregação dos Ritos, consultando os secretários, ouvindo o Revmo. Sr. Arcebispo de Pisa e a sentença determinada pela Comissão Litúrgica, responde, determinando: Negativo em todos os casos, de acordo com o Cæremoniale Episcoporum* [Cerimonial dos Bispos], *no Livro I, cap. XXVIII, e com o Decreto n. 2959, intitulado 'Taurinen' (02/09/1847), item I, com o Decreto 3804, intitulado 'Goana' (16/06/ 1893), item II, e com o Decreto n. 4044, intitulado 'Bonaeren' (07/07/1899), item I.*
> *Seja assim registrado e observado.*"

Finalmente, perguntando-se à Sagrada Congregação dos Ritos se o Decreto n. 4111 (20 de março de 1903) possuía aplicação geral "*Urbis et Orbis*", esta respondeu afirmativamente no Decreto n. 4156 (15 de abril de 1905), reiterando a proibição e, agora, citando o Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X:[801]

---

[800] "*I. An etiam in Ecclesia Primatianli Pisana, Feriis supradictis* [Feriis IV, V et VI Majoris Hebdomadæ], *attenda antiqua consuetudine, tolerari possit, ut cantus Lamentationum, responsorium et Psalmi* Miserere *fiat simul cum instrumento* Harmonio *et aliis sine strepitu a* corda *instrumentis,* violini, viole, controbassi *nuncupatis? Et quatenus negative ad I: / An saltem tolerari possit in casus unus tantum instrumenti* Harmonium? / *Et Sacra Rituum Congregatio, ad relationem Secretarii, audito Rmo. Dno Archiepiscopo Pisano, et exquisita sententia Comissionis Liturgicæ, respondendum censuit: Negative ad utrumque, juxta Cæremoniale Episcoporum, in libro I, cap. XXVIII, et Decreta 2959, Taurinen, II Septembris 1847, ad I, 3804, Goana, 16 Junii 1893, ad II, et 4044, Bonaeren, 7 Julii 1899, ad I. / Atque ita rescripsit et servari mandavit.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 106-107.

[801] "*II. Quum ex Decreto Sacrorum Rituum Congregationis in una Pisana, n. 4111, die 20 Martii anni 1903, tolerari non possit, ut cantus Lamentationum, Responsorium et Psalmi* Miserere*, in Feriis IV, V et VI Majoris Hebdomadœ, fiat simul cum instrumento* harmonium *et aliis sine trepitu a* corda *instrumentis:* violini, viole, controbassi *nuncupatis, neque cum solo instrumento* harmonium: *An prædictum Decretum habendum sit tamquam Decretum Generale, seu Urbis et Orbis, ita ut ubique obliget, non obstante quacumque consuetudine in contrarium, etiam immemoriali? /* [...] / *Ad II. Affirmative, quum Decretum Ru-*

"*II. Como no Decreto 'Pisana' da Sagrada Congregação dos Ritos n. 4111 (20/03/1903) foi determinado que não se pode tolerar o canto das Lamentações, Responsórios e do Salmo* Miserere *na Quarta, Quinta e Sexta-feira Santa acompanhados pelo harmônio e por instrumentos de corda* sine strepitu [não estrepitosos], *como violinos, violas e contrabaixos, nem somente com o harmônio, possui esse Decreto o caráter de Decreto Geral,* Urbis et Orbis, *devendo ser respeitado em todos os lugares, não obstante os costumes em contrário, ainda que não referidos?*"

[...]

"*Resposta II. Afirmativo, pois o Decreto observa as rubricas relativas à Igreja universal e os casos previstos no Motu proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) do SSmo. Sr. Nosso Papa Pio X, sobre a musica sacra e o subseqüente Decreto n. 4131 (08/01/1904),* Urbis et Orbis, *da Sagrada Congregação dos Ritos.*"

Embora tais Decretos tenham sido emitidos a partir do final do século XIX, foram todos baseados no *Cæremoniale Episcoporum* de 1600, em rubricas, Constituições e Encíclicas anteriores sobre o assunto e, portanto, em acordo com as prescrições tridentinas. Por isso, tais Decretos têm sido usados pelos pesquisadores da música sacra católica para se conhecer a posição da Igreja sobre essa questão em períodos anteriores.[802]

Isso não quer dizer que não seja possível encontrar divergências sobre a questão, como ocorre com G. B. Inama e Michele Less, segundo os quais, o harmônio não era proibido no acompanhamento das Lamentações das Matinas:[803] "*Depois dos Salmos do primeiro Noturno, canta-se as* Lamentações. *Em alguns lugares, é costume acompanhar*

bricas respiciat universam Ecclesiam spectantes, et in casu provisum etiam Motu proprio *SSmi Dni N. Pii Pp X, super musica sacra, n. 4121, 22 Novembris 1903, et subsequenti Decreto Sacræ Rituum Congregationis, n. 4131, Urbis et Orbis, die 8 Januarii 1904 edito.*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 109-110.

802 Luís Rodrigues define da seguinte maneira a posição da Igreja em relação à utilização do órgão e dos instrumentos musicais no Tríduo Pascal: "[...] *As leis litúrgicas dizem que o órgão não pode acompanhar o canto gregoriano desde o fim da Glória da quinta-feira Santa até ao princípio da Glória do sábado Santo - 4265, ad II. Quanto à Glória da quinta-feira Santa, sobre a interpretação das rubricas que mandam tocar o órgão e as campainhas depois da sua entoação, foi perguntado à S.C.R. se o órgão devia ou podia acompanhar o canto da Glória até ao fim, ou se devia seguir-se o canto, já sem órgão. A S.C.R. respondeu: Servetur consuetudo. / Esta proibição de acompanhar a órgão, harmônio ou outros instrumentos, as músicas das cerimônias litúrgicas durante os três últimos dias da semana santa, estende-se ao canto das lamentações, dos responsórios e do* Miserere - *4111, ad I; 3804 ad III. A resposta à consulta - 4156 -, que pergunta se a determinação, que proibe acompanhar as lamentações, etc. na semana santa é considerada tanquam decretum generale como obrigando a todos, teve como resposta que sim, que obrigava - Affirmative, quum Decretum rubricas respiciat universam Ecclesiam spectantes...*" Cf.: RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 67-68.

803 É interessante lembrar que, nessa data, ainda não havia sido emitido o Decreto n. 4111 (20 de março de 1903), quando o harmônio fora vetado em tais funções

o canto coral com o harmônio. *Não existe nenhum decreto especial que o proíba, pois o* harmônio *serve somente para sustentar o canto.* [...]"[804]

Contradições são encontradas nas próprias determinações católicas, pois, de acordo com Luís Rodrigues, mesmo após a emissão de todos os Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos proibindo os instrumentos musicais no Tríduo Pascal, "*em 1908 S.S. Pio X concedeu para Portugal poder-se acompanhar o canto dos ofícios da Semana Santa com instrumentos de corda somente enquanto se não mandasse o contrário*", desde que "*sileant cantoribus, sileant instrumenta*" (silenciando os cantores, silenciem os instrumentos).[805]

É preciso considerar que, entre as determinações da Igreja e a música religiosa realmente praticada, nem sempre existiu uma total concordância, podendo-se supor que as exceções ou "abusos" fossem maiores nas localidades muito distantes das sedes diocesanas (sés) e nas capelas de irmandades e ordens terceiras, nas quais o controle das prescrições tridentinas poderia ser menor que, por exemplo, em catedrais, devido à presença de um bispo.

A própria existência das proibições indica que o descumprimento de algumas normas ocorria de fato, e a correção dos "abusos" dependia não apenas da existência de leis, mas principalmente de seu insistente controle, junto aos responsáveis pelas celebrações litúrgicas. Essa prática pode ser observada em um texto sobre os *Ofícios de Trevas* (Matinas e Laudes) do Tríduo Pascal, publicado pelo *Boletim Ecclesiastico* de São Paulo, no qual foram evocados os Decretos da Sagrada Congregação dos Ritos acima transcritos e o Motu Proprio n. 4121 (22 de novembro de 1903) de Pio X, para se tentar coibir uma prática musical que ainda era verificada na Diocese em 1906:[806]

> "*Os recentes e formais decretos da Sagrada Congregação dos Ritos e, de modo especial, o* Motu proprio *do Santíssimo Padre Pio X, sobre a música sacra, exigem de nós, respeitáveis colegas, alguma vigilância sobre as músicas a executar nestes dias de dor e de luto da Igreja. Ao menos na parte que nos toca, não podemos, sem faltarmos ao nosso dever, consentir que se continue a cantar as Lições das Matinas de Trevas com aqueles garganteados, que não só não estão de acordo com as regras prescritas para o canto das mesmas, como também destoam da gra-*

---

[804] "*Dopo i salmi del primo Notturno si cantano le* Lamentazioni. *In alcuni luoghi vi è costume di accompagnarne il canto corale coll'*harmonium. *Non vi è alcun decreto speciale che lo proibisca, purchè l'*harmonium *serva solamente di sostegno al canto.* [...]" Cf.: INAMA, G. B. & LESS, Michele. Op. cit. p. 350.

[805] In *Breviário Musical*, Braga, 1917. Apud: L. RODRIGUES, Pe. L[uís]. Op. cit. p. 68-69.

[806] EXMACER. Liturgia V. **Boletim Ecclesiastico: Orgam Official da Diocese de S. Paulo**, São Paulo, ano 1, n. 10, p. 303-307, abr. 1906 (p. 303, item "Officio de Trevas").

vidade litúrgica própria da ocasião, e até - o que é pior - da seriedade mesma.

As três primeiras Lições podem ser cantadas quer em cantochão (como se acham nos livros litúrgicos), quer em música figurada polifônica, contanto que seja esta aprovada; por exemplo as de Palestrina. As Lições, porém, do 2º e do 3º Noturnos devem obedecer rigorosamente às regras estabelecidas para essa espécie de recitativo litúrgico."

Note-se que, no texto acima, a Diocese de São Paulo admitia a polifonia palestriniana no primeiro Noturno das Matinas, como uma alternativa para se evitar o *estilo moderno* que, a essa altura, já estava "contaminado" com as influências operísticas mais discordantes com a legislação litúrgica em vigor. Além disso, fica patente que a pura e simples emissão do Motu Proprio de Pio X não teria sido tão avassaladora sem um controle local efetivo, determinado pela Pastoral Coletiva dos Arcebispos e Bispos das Províncias Eclesiásticas do Rio de Janeiro, Mariana, São Paulo, Cuiabá e Porto Alegre (25 de setembro a 10 de outubro de 1910).

A partir dessa discussão, é possível inferir, como já ocorreu em itens precedentes, que o *estilo antigo* sobreviveu no Tríduo Pascal como um meio termo entre a utilização estrita do cantochão e o descumprimento radical das determinações eclesiásticas sob a forma de *estilo moderno*, com suas inflexões operísticas ("*garganteados*", no texto de 1906) e seu virtuosismo vocal e instrumental. Em outras palavras: o *estilo antigo* contrariava menos a legislação litúrgica que o *estilo moderno*; foi inicialmente admitido nessas funções como um "mal menor", mas, em seguida, fixou-se como um costume.